Iulia Militaru

Metaforic şi metonimic: o tipologie a poeziei

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Militaru, Iulia
Metaforic şi metonimic: o tipologie a poeziei / Iulia Militaru – Iaşi:
Timpul, 2011
ISBN 978-973-612-404-4

821.135.1.09

© Iulia Militaru
© Editura Timpul, 2011, cod CNCSIS 100
http://edituratimpul.scriitor.org

Iulia Militaru

Metaforic şi metonimic: o tipologie a poeziei

TIMPUL
Iaşi, 2011

Serbările metonimiei şi ale indeterminării

Să scrii o tipologie a poeziei în ziua de azi şi să o faci în mod atractiv este o întreprindere mai puțin probabilă decât descoperirea unei fotografii color a lui Shakespeare.

Iată, Iulia Militaru reuşeşte acest lucru, întemeindu-şi isprava pe categoriile, deloc opuse ale metaforei şi ale metonimiei. Prin scanarea genului liric se ajunge la concluzii curajoase, pe care orice cititor profesionist le-a intuit deja, dar pe care mulți culturalnici se încăpățânează să le ignore. Întrebarea-vector vizează raportul dintre poezie şi proză, ca tipuri diferite de discurs. Propriu-zis, metoda teoreticienei este să aducă în discuție observații ori teorii faimoase, pe care apoi le diseacă, le stoarce de concluzii neformulate, sau pur şi simplu le contrazice. O deconstrucție a teoretizării pe marginea unui gen, în comparație cu alt gen, cel epic. Când Nicolae Manolescu şi Michael Riffaterre văd poemul ca pe o metaforă extinsă, despovărată de obligațiile mimesis-ului, ei se plasează oarecum în trena dualității limbajului, promovată de Roman Jakobson, care şi el îşi rostogolea demonstrația într-o albie saussuriană. Organizând limbajul în funcție de axele sintagmatică şi paradigmatică şi urmărind, ulterior, perturbările similarității şi ale contiguității, Jakobson cartografiază domeniile metaforei şi al metonimiei. Iulia Militaru le „decartografiază" prin aruncare în abis: ea alege să discute procese şi fenomene, nu doar figuri de stil ca abateri de la gradul zero al scriiturii. Metonimia propriu-zisă este tridimensionalizată până devine *proces metonimic*. Jakobson îşi construia teoria având ca punct de referință

bolnavii afazici, care renunță la conectorii din frază. Rezultă un *stil telegrafic* ce face aproape invizibil referentul şi constituie un prim pas către metaforă, către poezie. Căci cercetătorul nu admite că şi proza îşi poate organiza discursul după un proces de perturbare a contiguității, aşa cum nici poezia nu s-ar putea construi pe baza unui proces de combinare, metonimic. Sau, în caz că admite suprapuneri în interiorul unui gen, acestea neapărat trebuie să formeze subgenuri: de exemplu, poezia metonimică şi poezia metaforică. Dihotomia este inamovibilă.

Autoarea continuă răfuiala cu clasicii teoriei literare, amendând considerațiile lui Riffaterre care analiza poemul abstracție făcând de orice referință. Ea observă că un text dezvoltă un sistem referențial propriu, fie el şi intratextual. În acest fel, sunt recuperate din podul cu „absurdități" o mulțime de texte a căror funcție referențială alterată este un efect al sensului lor. Şi de fiecare dată nu suntem lăsați de izbelişte într-un lan conceptual fără sfârşit, ci suntem înduplecați cu exemple din poezia română şi universală. Excelentă cunoscătoare a limbii engleze, Iulia Militaru apelează la texte literare, dar şi teoretice, pe care rareori le-am văzut aşezate umăr la umăr.

Aşezările mai mult sau mai puțin fortuite pe axele sintagmatică şi paradigmatică sunt destabilizate la puțin timp după ce părea că maeştrii trebuie doar corectați, nu răsturnați. Intervine teoria zonelor de indeterminare, care tulbură schematismul lui Ingarden. Cum remarcă şi Wofgang Iser, aceste goluri sunt strecurate în structură chiar de autor, dar altădată ele survin surprinzător, fără a juca vreun rol *conştient* în dirijarea interpretării. Legat de golul metaforic, Iulia Militaru face observația ageră că în timp ce limba vorbită foloseşte metafora pentru a explicita abstacțiuni, în poezie lucrurile stau exact pe dos – ea îndepărtează

referentul. Poezia ar reprezenta, astfel, la o primă evaluare, un discurs ce nu are în vedere comunicarea. La o secundară evaluare, poezia este distribuită în două tipuri de discurs, în funcție de gradul de comunicabilitate. Primul păstrează nealterată funcția comunicării, în timp ce al doilea îşi organizează discursul sau printr-un proces metaforic (perturbarea combinației) sau printr-unul metonimic (cu perturbarea selecției). Paralelismul este inconsecvent însă, pentru că în timp ce Paul Ricoeur promovează metafora de la stadiul de trop al retoricii la cel de element constitutiv al discursului, metonimia a fost menținută într-o poziție subalternă. Exact aici este de reperat contribuția autoarei – ea admite un proces de constituire a discursului bazat pe legea contiguității.

Stilul telegrafic care poate constitui poezie este exemplificat cu fragmente din **Stanțele burgheze** ale lui Bacovia. Poemul ca metaforă, oscilând între actualizarea realității şi potențializarea de lumi posibile, este valabil, aşa cum observa Theodor Adorno, în măsura în care sensul lui este mereu inovabil, surclasând intențiile autorului. Dar, intervine din nou cu bisturiul ei subtil teoreticiana – problema artei contemporane nu ar fi reperabilitatea sensului, ci proliferarea necontrolată a semnificației. Sau, în termenii lui Ştefan Lupaşcu, opera ca sistem îşi trage vitalitatea dintr-o dialectică fără sinteză. Aşadar, logica esteticii este una a contradicției. Criteriile de verificare a valabilității logice a unui enunț, adevărul lui, sunt total irelevante în domeniul artistic, singurul unde ai dreptul să te contrazici fără să fii incriminat. Citiți, aşadar, o carte aprigă de teorie literară care, însă, pledează pentru libertate în vederea creativității maxime, fie ea şi perfect organizată.

Felix Nicolau

Introducere

Metaforic şi metonimic: o tipologie a poeziei este o încercare de sistematizare a poeziei pornind de la analiza discursului poetic şi urmărind două aspecte necesare clasificării; pe de o parte, modul de organizare internă a structurilor poetice sau coerența poetică, pe de alta, raportul pe care poezia îl stabileşte cu o realitate referențială fie din punct de vedere al autorului, fie din punct de vedere al cititorului.

Această lucrare nu se ocupă de problema metaforei şi metonimiei ca figuri de stil propriu-zise. *Metafora şi metonimia* prezintă interes mai degrabă ca *procese*, la nivelul discursului. Astfel, prin discurs metaforic se înțelege discursul organizat printr-un proces asemănător celui de formare a metaforei-figură – proces de selecție, având la bază un raport de similaritate semantică între componentele discursului; iar prin cel metonimic se înțelege acel discurs organizat printr-un proces asemănător celui de formare a metonimiei-figură – proces de combinare, având la bază un raport de contiguitate semantică între componentele discursului. Încercarea lucrării de a stabili o tipologie a poeziei are, în primul rând, ca scop găsirea unor structuri care să nu se bazeze pe existența altor structuri cu care să intre într-un sistem al opozițiilor binare (nonpoetic-poetic, limbaj-antilimbaj, reflexiv-tranzitiv etc). După cum vom vedea în cele ce urmează, cele două tipuri propuse nu fac parte dintr-un astfel de sistem; ele nu se opun, ci sunt complementare, funcționând ca două structuri

cu trăsăturile proprii, ce-şi susțin existența în sine, nu prin opoziția uneia față de cealaltă.

Cea de-a doua problemă urmărită aici este cea a *referinței*, care este abordată din două perspective – cea a receptorului şi cea a autorului, ducând la diferența dintre două tipuri fundamentale – o referință transparentă, care ține de receptor, şi alta opacă, legată de autor. De asemenea, pentru acest demers, a fost necesar un alt concept important, preluat din proză şi aplicat analizei poemului, conceptul de *lume posibilă*.

Pe scurt, lucrarea *Metaforic şi metonimic: o tipologie a poeziei* este alcătuită din patru părți, dintre care ultimele două sunt o încercare de extindere a concluziilor privind tipurile de poezie şi problema referinței, la problematici precum cea a canonului sau a relației poezie-proză. În plus, lucrarea insistă asupra analizei şi exemplelor din poezia românească, în special a celei încadrată în aşa-numitul gen liric. Cercetarea nu a avut în vedere şi o analiză a poeziei epice.

Partea I
STABILIREA UNEI TIPOLOGII

1. Despre poezie

1.1. Liric, epic, narativ – diferențe, apropieri

Dintre întrebările legate de natura poeziei moderne, pe care Gheorghe Crăciun le formulează la începutul studiului[1] său, am ales să mă opresc în cercetarea mea doar asupra a două: de câte feluri este poezia?, care este raportul dintre limbajul poeziei şi cel al prozei?; cu toate acestea, pentru a-şi afla răspunsul, ambele întrebări trimit la o a treia, întrebare necesară în orice studiu de acest tip: posedă ea un limbaj privilegiat, imposibil de confundat cu alte limbaje? Bineînțeles că o astfel de problemă ne trimite imediat la cea a posibilei relații dintre poezie şi proză. Totuşi, această relație nu se limitează la simpla diferență dintre două tipuri de limbaje, ci, aşa cum vom vedea şi în cele ce urmează, legăturile dintre cele două (respectiv poezie şi proză) sunt mult mai complexe. Acesta este şi motivul pentru care analiza mea va urmări, pe de o parte, tipurile de discurs şi felul cum sunt ele organizate, iar pe de alta se va extinde şi în afara discursului, încercând să trateze problema referinței, a autorului şi a receptorului. În această ordine de idei, cea de-a doua întrebare, formulată anterior, se deschide, devenind: care este raportul dintre poezie şi proză, ca tipuri diferite de discurs?

[1] Vezi: Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, p. 7.

De asemenea, pe parcursul întregii demonstrații, trebuie să avem permanent în vedere două distincții: realitate-ficțiune şi proză-versuri. Dacă privim versul ca pe un tip de scriere, nu putem confunda scrierea în versuri cu poezia, chiar dacă de-a lungul timpului au fost asociate. Din această perspectivă, întrebarea de mai sus se transformă în: care este raportul dintre poezie şi realitate, pe de o parte, şi cel dintre poezie şi scrierea în versuri sau scrierea în proză, pe de alta?

Pe de altă parte, în ceea ce priveşte poezia lirică (de care mă voi ocupa în această lucrare), există în fiecare caz în parte un grad mai mare sau mai mic de liricizare a discursului, liricul fiind adesea atenuat de narativ. Dacă în textul epic avem de-a face cu o izbândă totală, sau aproape totală, a narativului, în textul liric apar oscilații privind prezența acestuia.

În „Liric şi narativ", Solomon Marcus leagă narativul de comportamentul rațional şi liricul de cel instinctual-emoțional. Astfel, de narativ țin „activitățile de natură secvențială": limbajul şi logica, iar de liric, cele de „natură nesecvențială, de concomitență, imediatețe": „emoții, intuiții, afectivitate". La nivelul textului liric, cele două comportamente se întâlnesc în încercarea de convertire a liricului în limbaj, înțeles ca secvențial:

> Conținutul emoțional trebuie să se metamorfozeze într-o structură discretă, polidimensionalitatea sa trebuie să se liniarizeze. (Marcus, 2005; 259)

Liricul va fi forțat să-şi „transgreseze liniaritatea", producându-se în acelaşi timp o narativizare a sa. Gradul de narativizare fiind diferit, putem include aici şi poeziile de tipul „micilor narațiuni", diferite de creațiile epice ample; problema va fi dezbătută pe larg într-un alt capitol, unde voi arăta şi diferențele dintre poeme în funcție de gradul de narativizare a liricului.

1.2. Creația poetică într-o abordare modernă

Am subliniat în introducere faptul că studiul acesta nu urmăreşte tratarea problemei metaforei şi metonimiei ca figuri de stil şi nici abordarea discursului poetic ca limbaj expresiv, diferit de cel uzual numai prin prezența unei prețiozități mai mult sau mai puțin exagerate. Ştim că retoricile clasice acordau importanță tocmai acestui element, definind limbajul poetic ca limbaj ornat. Criteriul lor de diferențiere între poezie şi proză era unul cantitativ, cea din urmă fiind considerată mai săracă în figuri de stil. În poeticile moderne, poezia continuă să fie privită ca fapt de limbă, cu diferența că, de această dată, accentul nu mai cade pe prezența figurilor de stil, ci pe funcțiile limbajului, Jakobson susținând existența unei funcții poetice. Astfel, nu mai avem de-a face cu un criteriu cantitativ, ci cu unul calitativ de distincție.

În eseul său „Ce este poezia", urmărind susținerea aceleiaşi idei, Nicolae Manolescu îşi va intitula chiar unul dintre capitole „Metafora nu face poezia" – „poemul nu este pur şi simplu un limbaj mai expresiv, mai colorat sau mai pitoresc decât acela uzual: el este limbajul devenit operă literară." Totuşi, susține el, poemul în ansamblul său poate fi privit ca o metaforă *sui-generis* – „un poem este în întregul lui o metaforă mare."

Această idee, întâlnită şi la Riffaterre în „Semiotique de la poesie" („un poem ne spune un lucru şi semnifică un altul"), ne conduce cu uşurință spre o concluzie firească – mimesisul este anulat din universul poeziei:

> Principalul efect al exprimării oblice din poezie constă în subminarea realității prin cuvinte, a mimesisului, cum spune Riffaterre: într-un poem, mimesisul este alterat, prin îndepărtarea de verosimilitate, deformat, cu ajutorul unui lexic sau al unei gramatici deviante, în sfârşit, anulat, prin crearea de non-sensuri voite. (Manolescu, 2002; 41)

Consecința îndepărtării mimesisului din sfera poeziei poate să ducă la erori de înțelegere a fenomenului poetic. Pe de o parte, se produce închiderea poemului în sine, fără nici o legătură cu lumea reală; poemul devine astfel lipsit de referință; pe de altă parte, sunt excluse din domeniul poeziei o serie de creații poetice care fie continuă să acorde importanță mimesisului, fie continuă să folosească în poezie un limbaj ornat, care îşi păstrează funcția de a comunica, de a transmite informații.

Într-adevăr, după cum ni se spune şi în eseul menționat, „poezia creează o lume în termeni de limbaj", numai că sensul acestei afirmații trebuie altfel înțeles. „Creația în limbaj" nu implică închiderea poemului în structuri lingvistice, ea nu este altceva decât o actualizare a unei lumi create de poet şi aflată în stare potențială[2], iar poemul metaforă ține mai degrabă de receptare, decât de autorul său. Limbajul continuă să-şi păstreze

[2] În „Poeticul", Mikel Dufrenne susține existența unei lumi pe care o deschide poemul: „poemul nu provoacă numai urechea sau gura, el solicită ființa spre întreaga lume. Şi tocmai corelatul acestei sensibilități, în care ființa se împlineşte întru lume, este o lume." Această lume, deşi singulară, nu este „absolut diferită de lumea obişnuită", ci se acordă cu aceasta din urmă. Cele două lumi se pot influența reciproc, astfel încât adaptarea uneia la cealaltă (sau „acordul" cum îl numeşte Dufrenne) „poate induce în timpul meu modificări, a căror formă extremă poate fi o eliberare." Această lume ne este prezentată doar sub forma unei scheme, la care putem avea acces doar „descoperind sensul poemului". „Fără îndială această lume, oricât de perfect ne-ar învesti, este nedeterminată şi oarecum alunecătoare. Dar nu trebuie să spunem că această nedeterminare ține de o origine pur subiectivă, ca şi cum ar fi o proiecție a emoției noastre, sau o creație indecisă a imaginației noastre. În starea poetică, ca în oricare percepție, suntem prezenți la real: ceva acționează asupra noastră şi ceva ne este comunicat." (Dufrenne, p.119) Cu toate acestea lumea poemului despre care vorbeşte Dufrenne este diferită de ceea ce înțelegem prin lumea posibilă. Ea este într-adevăr creată de imaginație, numai că nu reprezintă altceva decât „puterea de a împlini limbajul", cu alte cuvinte este strâns legată de problematica celui din urmă, nu îl depăşeşte. Limbajul se ridică la împlinirea unei lumi în sine şi nu mai este un simplu vehicul prin care posibilitatea acestei lumi ne este adusă la cunoştință.

funcția descriptivă, numai că raportarea lui se face la o altă lume decât cea actuală. Structurile acestuia vor fi adaptate unei noi logici, o logică după care funcționează lumea creată.

Cu toate acestea, nu va trebui să ignorăm nici rolul jucat de elementele lumii reale la construirea celei potențiale, fiindcă tot ceea ce este prezent în cea din urmă nu s-a produs decât printr-o recombinare a elementelor celei dintâi, în conformitate cu o altă logică ce determină reasamblarea lor. Dacă vorbim de „roua cu cap de pisică", obiectul rezultat este alcătuit din elemente existente în lumea reală – rouă, picioare, pisică; ceea ce lipseşte, în schimb, este rezultatul alăturării lor. Cu toate acestea, el există totuşi într-un univers potențial ce se poate oricând actualiza, înlocuindu-l pe cel actual – cu alte cuvinte, el poate fi adevărat. Mimesisul nu este anulat – există în cazul poeziei doar grade diferite de raportare la realitate[3].

Vom vedea în capitolele următoare consecințele acestui mod de a înțelege creația poetică.

2. Dualitatea limbajului

2.1. Jakobson şi cele „două aspecte ale limbajului"

O concluzie importantă a primului capitol este aceea că, în poezie, relația autor-referință joacă un rol esențial în structurarea materialului ce intră în alcătuirea poemului, cu alte

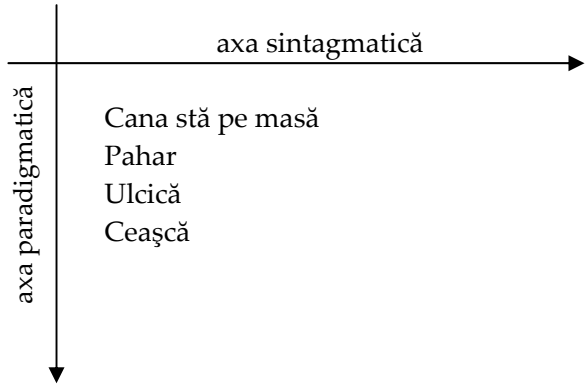
[3] Încă de pe acum, mi se pare esențial să lămurim conceptul de realitate de care mă voi folosi în această lucrare. Înțeleg, aici, realitatea aşa cum a fost ea definită de Peter L. Berger şi Thomas Luckmann în „Construirea socială a realității", şi anume: „Omul este predestinat biologic să construiască şi să locuiască într-o lume comună, cu alții. Această lume devine pentru el realitatea dominantă şi definitivă. Limitele sale sunt impuse de natură, dar, odată construită, această lume acționează asupra naturii. În dialectica dintre natură şi lumea construită social însuşi organismul uman se transformă. În acest proces dialectic, omul produce realitatea şi, prin asta, se produce pe sine însuşi." (Berger şi Luckmann, p.244)

cuvinte a limbajului însuşi. Două întrebări se nasc de aici: structurarea limbajului poemului se face în funcție de relația creator-lume sau, dimpotrivă, această relație (manifestată la nivelul poemului prin selecția doar a anumitor elemente ale realității) este dictată de o structurare internă, deja existentă a limbajului? În acest al doilea caz, putem găsi un mod general de structurare internă a limbajului?

Un punct de plecare important îl reprezintă studiul lui Roman Jakobson, „Două aspecte ale limbajului şi două tipuri de afazie", studiu ce a influențat teoriile lui Lacan de mai târziu, teorii la care ne vom opri, lăsând de-o parte aspectele ce interesează mai degrabă psihologia, decât literatura şi teoria literară.

Cercetările asupra bolnavilor cu deficiențe de limbaj l-au dus pe Jakobson la concluzia că afazia, implicând o varietate de probleme ce țin de expresia verbală, presupune două tipuri mari de deficiențe de acest tip. Astfel, o persoană care a suferit un atac cerebral poate să îşi piardă abilitățile lingvistice inițiale şi să fie limitată doar la anumite conexiuni verbale. Plasându-şi studiul în continuarea ideilor saussuriene, Jakobson stabileşte că, în general, limbajul tinde să se organizeze în funcție de axa sintagmatică sau de cea paradigmatică, ducând la apariția a două tipuri de perturbări – perturbări ce implică similaritate şi perturbări ce implică contiguitatea (relația semnelor între ele). Fiecare axă corespunde unui proces, proces de selecție pentru cea paradigmatică şi proces de combinare pentru cea sintagmatică. El pune în legătură cele două procese de mai sus cu metafora şi metonimia, pe care le consideră două posibilități majore după care se organizează limbajul.

Pentru simplificare să luăm următorul exemplu:



Axa sintagmatică poate fi parcursă de la stânga la dreapta, astfel încât cuvintele se află în relație de contiguitate. Toate cuvintele ce intră în alcătuirea propoziției date sunt prezente în aceasta şi sunt organizate în funcție de regulile gramaticale.

Axa paradigmatică poate fi parcursă de sus în jos, iar cuvintele pe care le include nu sunt prezente în propoziția dată, însă ele pot oricând să substituie termenii prezenți, atunci când se află cu aceştia în relație de corespondență (similitudine). Adesea ei ne ajută să decodăm o propoziție pe axa paradigmatică.

Axa paradigmatică → selecție
→ semnificant
→ absență
→ similaritate
} limbă (*la langue*)

Axa sintagmatică → combinare
→ semnificat
→ prezență
→ continuitate
} vorbire (*parole*)

Observăm că, în timp ce axa paradigmatică include limba ca sistem şi pune accentul pe metalimbaj, limbajul raportat la sine însuşi; axa sintagmatică include limba ca proces, raportând-o la o realitate exterioară, deci la referent.

Accentuăm ideea că, fără această legătură semnificat-referent, organizarea semnificațiilor în propoziții purtătoare de sens, o organizare care să funcționeze eficient[4] în actul comunicării, nu ar fi posibilă. Astfel, prin organizarea pe cele două axe, limba nu rămâne un sistem închis în sine, ci ea presupune o deschidere necesară spre lumea reală[5], deschidere fără de care eficiența ei în comunicare s-ar destrăma.

În afară de relația semnificant-semnificat-referent şi organizarea lor pe cele două axe, o altă idee importantă a studiului lui Jakobson este cea a abaterii de la normele comunicării obişnuite prin două tipuri de perturbări, ce afectează fiecare în parte una dintre axe. Jakobson le numeşte perturbări ale procesului de selecție, perturbări ale similarității, şi perturbări ale procesului de combinare, perturbări ale contiguității.

Cele dintâi duc la afectarea abilității de a selecta cuvintele de pe axa paradigmatică, deci de a opera cu limba ca sistem, şi cu metalimbajul; rămâne neafectată capacitatea de a utiliza limba ca proces. Cum funcționează, de fapt, această perturbare? Nemaiputând să selecteze cuvintele, aceşti pacienți sunt limitați la „context”[6]. „For aphasics of the firs type (selection deficiency), the context is the indispensable and decisive factor” (Jakobson, pag. 245), astfel încât ei nu se mai

[4] Eficiența este dată până la urmă de capacitatea unui univers simbolic nelegitimat de a interacționa cu un alt univers simbolic legitimat (acceptat ce real) şi de a-l influența.

[5] Lumea reală presupune două tipuri de realități, o realitate a exteriorului (preajma) şi o realitate a interiorului (sinele); ambele pot fi comunicate şi participă la structurarea limbajului.

[6] Contextul are două semnificații: pe de o parte el trimite la situația concretă de comunicare (realitatea internă sau externă), pe de alta trimite la cotext.

raportează decât la ceea ce este deja prezent şi nu mai pot începe un dialog, ci sunt capabili doar să-l continue sau să-l completeze după un model.

> The deeper the utterance is embedded in the verbal or non-verbal context, the higher are the chances of its successful performance by this class of patients... the more word is dependent on the other words of the same sentence and the more it refers to the syntactical context, the less it is affected by the speech disturbance.(Jakobson, 1971; 245)

Cele afectate cel mai mult sunt substantivele particulare (cană, pahar) şi sunt înlocuite cu cele care denumesc noțiuni generale, de exemplu „lucru" – *cana stă pe masă* devine *lucrul stă pe un lucru*.

Pentru a da explicații cu privire la un anumit cuvânt, pacientul cu acest tip de afazie îşi va organiza discursul printr-un proces de contiguitate.

„Cana" va fi „bei apă" sau simplu „apă".

Cuvintele nu mai au un înțeles generic (paradigmatic), ci sunt puternic contextualizate, decodificarea prin metalimbaj fiind afectată. O astfel de perturbare funcționează după mecanismul metonimiei din limbajul figurativ.[7] Procesul metonimic presupune aceeaşi relație de contiguitate între elementele care sunt relaționate cum am întâlnit şi „în cazul" pacienților cu perturbări ale procesului de selecție; metonimia fiind o figură care înlocuieşte un element asociat unui întreg.

În cazul celei de-a doua perturbări, perturbarea contiguității, pacienților le este afectată abilitatea de a combina elementele lingvistice. Astfel, ei vor putea să exprime numai

[7] Deoarece avem de-a face cu un mecanism asemănător celui de producere a figurii de stil numită metonimie şi nu cu metonimia propriu-zisă, găsesc potrivit să numim acest fenomen „proces metonimic".

„blocuri" de cuvinte, aşezate haotic şi fără respectarea vreunei reguli gramaticale. Primele afectate vor fi cuvintele cu funcții exclusiv gramaticale precum: conjuncțiile, prepozițiile, pronumele, articolele. Stilul rezultat este numit de Jakobson „stil telegrafic".

> The less a word depends gramatically on the context, the stronger is its tenacity in the speech of aphasics with a contiguity disorder and the earlier it is dropped by patients with a similarity disorder. (ibid., 251)

Ei pot să indice numele unui obiect şi chiar să-i facă, uneori, o descriere din puține cuvinte, dar nimic mai mult. Există o imposibilitate a acestor pacienți de a alcătui propoziții coerente, pentru ei nu mai există decât posibilitatea procesului de selecție care, în absența celui de combinare va duce la emiterea unor semnificanți cu semnificați diferiți pentru acelaşi referent. Rezultatul acestui proces este îndepărtarea referentului, ascunderea lui în spatele unor semnificanți nespecifici. Jakobson echivalează procesul de mai sus cu mecanismul de construire a metaforei, figură care substituie un element cu altul pe baza asemănării dintre ele.

În comunicarea obişnuită, pentru eficiență, există un echilibru între cei doi poli, cu eventuale preferințe pentru metaforă sau metonimie în funcție de vorbitor. Când echilibrul este rupt şi se produce deplasarea totală către una dintre cele două axe; procesul însuşi de comunicare este afectat.

Plecând de la analiza defectelor de limbaj la bolnavii afazici, Jakobson nu face altceva decât să descrie două posibile devieri (abateri) de la „normele" limbii vorbite, concluziile studiului putând fi aplicate şi limbajului operelor literare, în special celui poetic care prezintă ca principală caracteristică abaterea. Jakobson îşi extinde într-adevăr teoria în domeniul literaturii, dar se limitează la a caracteriza limbajul poeziei ca o perturbare a contiguității, lăsându-i doar prozei posibilitatea

organizării discursului după un proces de combinare, excluzând din câmpul poeziei un număr important de creații care sunt construite după modelul metonimic. Pe de altă parte, are în vedere în diferențierea sa doar sintaxa, neglijând problema sensului – sau semantica poemului –, cu un rol major în analiza discursului poetic.

Pornind de la teoria de mai sus, se poate uşor ajunge la diferențierea a două tipuri de poezii, una care mai păstrează logica inițială a limbajului, stabilind cu realitatea un raport de contiguitate, poezie metonimică, şi alta care anulează logica inițială, nemaipăstrând cu realitatea vreun raport şi închizându-se în propria structură, poezia metaforică. O astfel de distincție nu poate fi totuşi susținută, pentru că la stabilirea ei fiecare tip de poezie a fost caracterizat folosindu-se criterii diferite: în cazul poeziei metonimice s-a luat în discuție raportul poem-referință, iar în cel al poeziei metaforice, raportul poem-structură intimă sau modul de organizare a discursului. Pentru a le compara avem nevoie de criterii comune, iar comparația să se facă la ambele niveluri pentru ambele tipuri de poezie.

Ne vom opri mai întâi în analiza noastră la problematica organizării interne a discursului poetic, lăsând la urmă tratarea relației poem-referință. De asemenea, faptele de semantică a poemului ne vor ajuta să stabilim unele deosebiri de structură internă între poezia metaforică şi cea metonimică.

2.2. O încercare de tipologie a poeziei

2.2.1. *Discursul poetic – structură şi organizare*

În „Semantica poemului", Riffaterre demonstrează că există o diferență importantă între felul în care semnifică un text poetic şi unul nonpoetic, comunicarea în poezie fiind diferită de cea din viața de zi cu zi. Autorul separă textul poetic de realitate, considerând apropierea lui de cea din urmă un pericol, deoarece ne distrage atenția de la relațiile semantice interne: cu

cât un text se aseamănă mai mult cu realitatea, cu atât relațiile semantice obişnuite ne îndepărtează de relațiile intratextale; aceasta ne poate face să înlocuim ceea ce poemul vrea să ne spună cu un sens străin şi fără nicio legătură cu structura propriu-zisă a poemului.

Astfel, structura semantică internă, cât şi realțiile intratextuale, stabilite între elemetele unui poem, joacă un rol major în analiză. Sensul poeziei este rezultatul acestor relații interne: vina oricărei erori în analiza unui text de poezie va fi purtată de existența unui referent; întorcându-ne numai asupra relațiilor, mai bine spus opozițiilor interne, stabilite între semnificanți, putem lua seama de această eroare.

Totuşi Riffaterre greşeşte eliminând referința din analiza poemului. După cum o să vedem, aceasta îşi are importanța ei în decriptarea unui poem. Cu toate acestea, trebuie să ținem seama că şi structura internă joacă un rol la fel de mare. Sensul unui poem nu este rezultatul unei alterări a funcției referențiale, ci tocmai această alterare este rezultatul sensului poemului. Chiar Riffaterre susține că adevărata natură a acestui fenomen ne va scăpa dacă vom încerca să o explicăm doar ca pe o alterare a funcției referențiale; această alterare nu este cauza semnificației poemului, ci rezultatul ei. Astfel, textul îşi dezvoltă propriul sistem referențial. „Absurditatea" unui text poetic poate fi depăşită doar prin stabilirea raporturilor interne dintre elementele sale (între sistemul de semnificanți).

Prin urmare, analiza unei structuri presupune identificarea acestor relații stabilite între semnificanți. Se pot identifica, astfel, structuri paralele care au la bază realții de sinonimie între semnificanți, dar, în acelaşi timp, pot exista şi structuri care au fost create prin subordonare, diferite de cele dintâi, create prin acumulare, şi care nu mai dezvoltă relații de sinonimie. Făcând legătura cu teoria lui Jakobson, vom încerca în cele ce urmează să demonstrăm existența a două tipuri de poezie care corespund acestor două moduri de organizare a semnificanților.

2.2.2. *Despre schematismul operei literare*

Teoria lui Ingarden, privind caracterul schematic al operei literare ne poate ajuta să ajungem la concluzii utile pentru analiza textului de poezie şi a discursului poetic. În cele ce urmează, vom încerca să o rezumăm cât mai pe scurt posibil.

Opera literară este văzută ca o structură alcătuită din mai multe straturi care se supune unor norme. Ingarden identifică patru straturi: cel al sunetelor sau fono-prozodic, cel al cuvintelor sau al semnificației, cel al lumii reprezentate (obiecte şi imagini) şi cel al calităților metafizice, la nivelul cărora se manifestă caracterul schematic al operei literare. Schematisul este consecința unei disproporții între mijloacele de reprezentare prin limbaj şi ceea ce urmează să fie reprezentat. Limbajul nu ne poate oferi decât un număr finit de trăsături ce caracterizează un obiect anume, chiar dacă în realitate trăsăturile obiectelor sunt infinite. Acestea din urmă nu pot fi niciodată redate în totalitatea lor prin limbaj în opera literară, ci sunt doar sugerate. Astfel, sensul unei denumiri oarecare va fi alcătuit din două componente: o componentă actuală, permanentă şi care conține trăsături univoce şi efectiv determinate şi o componentă potențială, variabilă, care corespunde zonelor de indeterminare[8].

Totuşi această „incapacitate" a limbajului de a reda infinitatea trăsăturilor obiectelor reprezentate este necesară:

[8] Atât după Ingarden, cât şi după Iser, aceste zone de indeterminare (goluri, zone de negativitate etc) sunt controlate de către autor, în sensul că, în cele din urmă, niciun cititor nu se bucură de o libertate absolută în fața textului; prezența acestor indeterminări îl va ajuta pe autor să orienteze interpretarea, să-şi ghideze cititorii. Cu toate acestea, a controla zonele de indeterminare înseamnă a fi conştient de existența lor şi a crea folosidu-te de ele, ceea ce nu se poate aplica tuturor textelor literare, deşi indeterminarea există în toate. Prezența acestor zone ține mai degrabă de incapacitatea autorului de a crea o structură „plină". Astfel, ele apar uneori involuntar şi nu îşi datorează întotdeauna existența dorinței de a transmite un mesaj sau de a orienta interpretarea într-o anumită direcție.

> Multitudinea amănuntelor sau a motivelor, simultane sau succesive, duce uneori la o neutralizare a lor reciprocă, la nevoia de a le atenua sau a le ignora pe unele în favoarea cuprinderii operei întregi. Multiplele faze ale operei literare şi, drept urmare, multiplele faze ale cunoaşterii acesteia îngreunează mult receptarea întregii opere dintr-o singură privire. În ce priveşte atenuare sau ignorarea unor amănunte din operă, nu numai că asta se întâmplă curent la lectură, dar mai mult, condiționează adesea reuşita percepției estetice. Exită o imposibilitate de principiu de a include într-o operă finită un număr nelimitat de trăsături şi amănunte. Dar în primul rând din punct de vedere artistic, din considerentul obținerii unei percepții estetice, prin care să se dezvăluie calități şi ansambluri calitativ estetic, specifice pentru opera de artă dată, este necesar să se lase deoparte sau să se atenueze în actul percepției anumite părți sau trăsături ale obiectelor reprezentate, cu alte cuvinte, sunt necesare zonele de indeterminare. (Ingarden, 2005; 62)

Prin urmare, poemul nu s-ar putea constitui ca formă în absența zonelor de indeterminare. Această remarcă ne ajută să tragem concluzia că, de vreme ce o lume oarecare este alcătuită dintr-un infinit de trăsături ale obiectelor ei, poemul, care nu poate conține decât un număr finit de trăsături, nu formează o lume, ci doar trimite la una sugerând-o – o lume din care a selectat numai anumite trăsături pentru a o reprezenta parțial.

Concluzia ne va fi utilă în analizele viitoare.

2.2.3. *Abaterea şi cele trei tipuri de poezie*

Am discutat mai sus despre o abatere a limbajului poeziei de la normele limbii vorbite, aici s-ar putea reproşa că nu există astfel de norme ale limbii vorbite, ci ar fi fost mai indicat să vorbim de normele limbii literare, totuşi am preferat primul termen deoarece abaterea ține mai degrabă de funcția de comunicare decât de normele propriu-zise, încălcarea normei

având ca efect afectarea comunicării. În eseul „Denotație şi conotație în limbajul poetic", Gheorghe Crăciun încercând să stabilească o distincție între cele două tipuri şi trăsăturile lor denotative sau conotative ajunge la concluzia că între poezie şi limba vorbită nu există o diferență în ceea ce priveşte denotația şi conotația:

> Nu cred că ar trebui să cădem în eroarea de a considera că limba comună este ceea ce ne prezintă lingviştii, adică o limbă moartă, înghețată, privită în stricta ei generalitate şi gramaticalitate.
> Limba vorbită nu poate fi considerată un simplu spațiu al unei comunicări, în care cuvintele ar descrie cu precizie obiectele la care se referă. Sensul denotativ sau referențial este doar o fantasmă a dicționarelor... Vorbirea, comunicarea lingvistică nu este niciodată strict denotativă. Orice informație care leagă între ele două subiectivități umane, indiferent de natura sa, este o informație conotantă. (Crăciun, 1998; 88)

Prin urmare, abaterea este cartacteristică limbii vorbite nu doar limbajului poeziei; ceea ce le face totuşi distincte este scopul – dacă în cazul celei dintâi funcția de comunicare se păstrează în ciuda abaterii (abaterea neavând rol perturbator, ba dimpotrivă adesea sporind gradul de accesibilitate şi facilitând comunicarea), în cazul celei din urmă, tocmai această funcție este afectată prin abatere (abaterea vizează accentuarea dificultății de a comunica). Ca exemplu aş da metafora, care în limba vorbită este de obicei folosită pentru a lămuri concepte mai abstracte, legându-le de concepte mai cunoscute şi funcționând diferit față de limbajul poeziei, unde scopul său este să ascundă referința, să o îndepărteze. Astfel, putem trage concluzia că funcționalitatea figurilor de stil este diferită în cele două discursuri, deşi modul lor de construire nu diferă. Şi totuşi, în ce constă diferența în cazul celor două tipuri de discurs

– discurs destinat comunicării şi discurs destinat noncomunicării?

Cred, şi voi încerca să demonstrez în cele ce urmează, că distincția stă într-un anumit mod de organizare internă a limbajului. După Jakobson, în vorbirea obişnuită ar exista un echilibru între cei doi poli, deci între selecție şi combinare (sau între procesul metaforic şi cel metonimic).

> In normal verbal behavior both processes are continually operative, but careful observation will reveal, that under the influence of a cultural pattern, personality and verbal style, preference is given to one of the two processes over the other. (Jakobson, 1971; 254)

Abaterea se realizează prin deplasarea totală către unul din cei doi poli cu utilizarea unui singur mecanism fie al selecției, fie al combinării – comunicarea fiind perturbată. Se construiesc în acest fel cele două modalități de organizare a discursului noncomunicativ. A venit momentul să atragem atenția că, deşi până acum procesul metonimic a fost asociat în poezie cu tipul de discurs care păstrează funcția de comunicare, conform schemei lui Jakobson o altă idee se desprinde, pentru că procesul metonimic presupune deplasarea către unul dintre cei doi poli ai organizării limbajului, comunicarea fiind astfel obligatoriu afectată (afazicii cu perturbări de selecție nu mai pot performa un act de comunicare normală).

Direcția pe care vrem să o dezvoltăm în continuare este de a demonstra existența în cazul poeziei a trei tipuri de discurs:

1. discurs cu păstrarea funcției comunicării;

2. discurs cu afectarea funcției comunicării prin două tipuri de procese:

a. discurs organizat printr-un proces metaforic (perturbată combinarea);

b. discurs organizat printr-un proces metonimic (perturbată selecția).

Această extindere a metaforei şi metonimiei de la simple figuri la procese a fost foarte bine descrisă de Paul Ricoeur, în lucrarea sa „Metafora vie”:

> Metaforicul şi metonimicul nu se mulţumesc să califice doar figuri şi tropi, ci califică de acum înainte procese generale ale limbajului... generalizând distincţia dintre metaforic şi metonimic mult dincolo de tropologie, deci de schimbarea de sens a cuvintelor, marele lingvist (Jakobson) a întărit ideea că substituţia şi asemănarea sunt două concepte inseparabile, de vreme ce controlează împreună procese care au loc la numeroase niveluri de efectuare a limbajului. (Ricoeur, 1984; 273)

Discuţia poate fi extinsă şi în cazul combinării şi continuităţii, procese pe care Jakobson le-a legat strict de metonimie. Totuşi, Ricoeur neagă construirea metaforei doar printr-un proces ce implică substituţia, susţinând ideea că metafora se naşte în context dintr-o tensiune interioară pe care o creează ea însăşi. Astfel, ea se supune şi legilor combinării, având o esenţă predicativă pe lângă cea substitutivă. Substituţia se limitează la a fi un fenomen semiotic.

> Ca şi Roman Jakobson, într-adevăr, dar într-un sens diferit, alcătuim un concept de proces metaforic pentru care tropul din retorică joacă rolul de revelator. Dar, spre deosebire de Roman Jakobson, pentru noi ceea ce în metaforă poate fi generalizat nu este esenţa ei substitutivă, ci esenţa ei predicativă. Jakobson generalizează un fenomen semiotic, substituirea unui termen printr-un alt termen; noi generalizăm un fenomen semantic, asimilarea reciprocă a două arii de semnificaţie prin mijlocirea unei atribuiri insolite. (ibid., 309)

Apare astfel metafora-enunţ ce nu poate fi izolată de semnificaţia enunţului care o conţine, deoarece numai aşa se

poate revela sensul ei particular (deci sens dependent de context).

În schimb Ricoeur exclude metonimia din rândul fenomenelor semantice:

> Metonimia – un nume pentru un alt nume – rămâne un proces semiotic, poate chiar fenomenul substitutiv prin excelență în domeniul semnelor. Metafora – atribuire insolită – este un proces semantic, poate chiar fenomenul genetic prin excelență în planul instanței de discurs. (ibid., 310)

Tocmai aici apare eroarea, în timp ce noțiunea de metaforă a fost extinsă de la tropul din retorică, de la simpla „schimbare de sens a cuvintelor", la un mod de constituire a discursului însuşi, metonimia e privită în continuare ca un trop „un nume pentru un alt nume"; aceasta datorită confuziei dintre procesul de selecție şi legea similarității, procesul de combinare şi legea continuității. Este de la sine înțeles că selecția este un proces legat de cuvânt, pe când combinarea ține de frază şi chiar de discurs. Dacă metafora este extinsă de la metafora-cuvânt la metafora-enunț, ea nu va mai ține de vreun proces de selecție, ci va căpăta într-adevăr şi o „esență predicativă", însă va funcționa după aceeaşi lege a similarității. Extinzând şi noțiunea de metonimie de la simplul trop, la metonimia-enunț, vom obține acelaşi proces în constituirea discursului, însă având la bază legea continuității.

Astfel, trecând de la cuvânt la enunț a trebuit să trecem de la procesele de selecție la cele de combinare. Şi, cum în cadrul cuvântului, puteau funcționa atât legile similarității cât şi cele ale continuității, ele pot la fel de bine funcționa şi în cadrul enunțului, unde vor avea efect asupra sintaxei şi modului particular de organizare. Voi numi procesele care sunt aplicate discursului şi funcționează după legile similarității, procese metaforice, iar pe cele care funcționează după legile

continuității, procese metonimice. Ambele produc abaterea[9] limbajului de la funcția comunicării şi ambele participă la organizarea discursului poetic.

Pentru exemplificare voi analiza câteva texte literare şi voi încerca să identific modul de funcționare a celor două procese, metaforic şi metonimic, în organizarea lor.

Precizez de pe acum că textele organizate după un proces metaforic nu presupun obligatoriu prezența metaforelor; astfel de poezii, deşi au la bază legile similarității pot fi chiar sărace în figuri de stil propriu-zise. Afirmația este valabilă şi în cazul metonimiei.

Având în vedere cele de mai sus, m-am oprit asupra poeziilor lui Bacovia despre care s-a spus în critica recentă că ar fi săracă în metafore, că până şi „epitetul bacovian e dintre cele definite, care duc la denotarea absolută" (Ştefania Mincu), că poetul atinge „gradul zero al scriiturii" (în special în poeziile apărute în volumele de mai târziu: *Comedii în fond*, *Stanțe burgheze*). Chiar Bacovia însuşi nu s-a văzut niciodată în postura fabricatorului de metafore – „poemele îmi sunt simple note care devin poezie fără voia lor", spune el. Iar Gheorghe Crăciun descrie drum parcurs de acestea de la simbolism la tranzitivitate, de la conotativ la denotativ.

Să aruncăm o privire asupra poeziei „Sic transit...", din volumul *Stanțe burgheze*:

1. Acolo, unde nu-i nimeni,
2. Nici umbre,
3. Unde se duc mulțime de ani,
4. Şi zgomotele zilei,
5. Şi tăcerea nopții...
6. Unde toate sunt ştiute...
7. Acolo, spun călătorii,

[9] Trebuie să atragem atenția asupra faptului că abaterea nu înseamnă anularea funcției comunicării.

8. Că numai rafala de foc
9. Se denunță lugubru
10. Metalic,
11. Din minut în minut.
12. Acolo, unde nu-i nimeni,
13. Şi nu mai trebuie
14. Nici un cuvânt.

15. Şi iată, ne-a surprins seara
16. Peste zi nefiind nimic.
17. La fel
18. Ca de atâtea ori.
19. Poveşti...
20. De muncă,
21. Lene,
22. Banchetul din umbră,
23. Sau timp de fericire.
24. Şi, iată, ne-a surprins seara
25.Peste zi nefiind nimic.

Vom analiza mai întâi versurile numerotate de la unu la paisprezece. Aparent discursul pare continuu, firesc şi cu o anumită simplitate a limbajului. Totuşi, dacă privim mai atent, constatăm o predilecție pentru enumerare, o înşiruire de structuri paralele, care nu aduc o informație nouă, ci multiplică una deja existentă în text, informația formulată anterior, efectul fiind de accentuare:

Unde se duc mulțime de ani,
Şi zgomotele zilei,
Şi tăcerea nopții...

Şi nu mai trebuie
Nici un cuvânt.

Acolo, unde nu-i nimeni,
Unde toate sunt ştiute...

Raportate la titlu, acestea ar putea fi interpretate ca structuri explicative pentru imaginea morții, a tărâmului de dincolo. Titlul este sugestiv, pentru că trimite la „Marea trecere", adică la ceea ce poezia propriu-zisă va încerca să explice nu printr-o „poveste", ci prin dezvoltarea unor propoziții sau fraze descriptive.

Versurile de la cincisprezece la douăzeci şi cinci sunt şi mai caracteristice. Deşi debutează cu două versuri ce par într-adevăr a începe o „poveste", totul se opreşte brusc şi alunecă într-o înşiruire de termeni, care introduc o tensiune în discurs prin aparenta lipsă de logică a prezenței lor.

Am văzut că Jakobson caracteriza perturbările de contiguitate prin dispariția în special a cuvintelor cu funcție pur gramaticală, creând aşa-numitul „stil telegrafic". Ordinea cuvintelor devine haotică:

> ...contiguity disorder diminishes the extent and variety of sentences. The syntactical rules organizing words into higher units are lost; this loss, called a gramatism, causes the degeneration of the sentence into a mere „word heap"... Word order becomes chaotic, the ties of grammatical coordination and subordonation, whether concord or government, are dissolved. (Jakobson, 1971; 251)

La Bacovia, întâlnim tocmai această modalitate de organizare a discursului în ciuda tranzitivității limbajului folosit:

La fel
Ca de atâtea ori.

Poveşti...
De muncă,
Lene,
Banchetul din umbră,
Sau timp de fericire.
Şi, iată, ne-a surprins seara,
Peste zi nefiind nimic.

Ba mai mult, între secvențele de versuri 1-14 şi 15-25 este evidentă o ruptură ce creează tensiunea interioară. Sensul celei de-a doua secvențe nu poate fi desluşit decât raportându-l la cea dintâi şi la titlu. „Şi iată, ne-a surprins seara / Peste zi nefiind nimic" introduce în text un nonsens pe care îl vom înțelegem doar raportându-ne la ideea morții dezvoltată în prima parte a poemului.

Este drept că la Bacovia întâlnim şi poeme care sunt la limita organizăriii discursului prin proces metaforic sau metonimic, cum este cazul poeziei „Boemă", din acelaşi volum:

Se aşeza să ningă –
Ningea.
Doream,
Sunt ani de-atunci,
Să te întâlnesc
La sfârşit de stradă,
Ce dă în câmp.
Îmi părea
Că tu eşti mai frumoasă
Iarna.
Doar corbii spuneau
Că stai acasă
Cu vreun prieten.
Reintram în târg.

Zăpada licărea
Electric
Pe fereastra ta.
Se ducea o noapte
Citeam
Ca în nopțile de iarnă.

Aici continuitatea discursului este clară, nu intervin rupturi evidente, totuşi, stilul mai păstrează ceva din caracteristicile celui telegrafic, povestea nu este întru totul coerentă: „Se aşeza să ningă – Ningea", trecerea de la un moment la altul se face lapidar. Jakobson recunoaşte că pacienții cu perturbări ale procesului de contiguitate pot să construiască propoziții, însă extrem de scurte.

Să comparăm acest poem cu unul a cărui organizare printr-un proces metonimic este mult mai limpede – poezia „palide stele" a lui Mircea Ivănescu.

acum foarte mulți ani a scris o nuvelă în care era vorba
de o fată cu mişcări liniştite – el o însoțea
noaptea spre casă pe bulevardul foarte larg, atâta de larg
încât, în plin oraş, se vedeu stelele deasupra (se răsturnau
stelele – el îi spunea – iată, aldebaran şi dacă ea-l întreba
care anume din fulgurările acelea este aldebaran
el răspundea – oricare. cred că era foarte tăcută.
câțiva ani mai târziu mi-au spus că fata aceea
din nuvelă era o ființă reală – şi care, tocmai,
murise de cancer. eu ştiusem de altfel
că povestirea lui era doar o transcriere. Cred
că el a vrut mult s-o iubească.) foarte mult
a trecut de atunci. acum, e o dimineață cu ploaie
murdară, printre casele acestea înalte şi cenuşii –
şi eu trec prin fața intrării blocului unde el, într-o noapte,
acum o viață, i-a sărutat mâna. el a murit

foarte curând după aceea – ea, ani mai târziu.
şi eu merg acuma pe strada aceasta.

Diferențele sunt evidente – frazele lungi, cursiv construite în cazul celui de-al doilea poem se opun propozițiilor scurte, oprite brusc, din poemul bacovian. Dacă la Ivănescu avem de-a face cu o poveste caracterizată de continuitate semantică, la Bacovia povestea este întregită de noi, din acele câteva date fugare pe care le consemnează poetul.

Iată că putem aduce acum în discuție problema celor două moduri diferite de organizare a structurii interne a unui poem. Poezia lui Bacovia poate fi înțeleasă doar stabilind între semnificanți relații de sinonimie şi acceptând organizarea ei în structuri paralele. În cazul lui Ivănescu, avem de-a face cu o poezie bazată pe relații de subordonare între semnificanți, deci o structură metonimică.

„Stanța", susține Gheorghe Crăciun, „ca nouă formă de organizare a vorbirii promovează o poetică a semnului şi a denotației în dauna simbolului şi a ambiguității"; însă tocmai modul particular de construcție a acestui tip de poezie este creator de indeterminare, în ciuda sensului pur denotativ al cuvintelor. Termeni de tipul „doream", „îmi părea" trimit la o stare interioară şi nu la imagini exterioare. Lapidara descriere a cotidianului este utilizată aici pentru a concretiza stări abstracte, trăiri ale eului; aceste scene nu se adună pentru a forma un tot narativ, o minipoveste. Ceea ce putem totuşi susține ar fi evidenta trecere spre un viitor nou mod posibil de organizare a discursului, ce va căpăta forță, articulându-se deplin, mult mai târziu în poezii de tipul celei ivănesciene.

Totuşi, prezența la Bacovia a tuturor acestor trăsături creatoare de confuzii în interpretare îşi au rolul lor extrem de important pentru demonstrația noastră; ele dovedesc legătura strânsă între cele două tipuri de procese, metaforic şi metonimic, legătură despre care vom vorbi pe larg într-un capitol separat al

studiului de față. Deocamdată, voi continua să arăt trăsăturile esențiale ale celui de-al doilea tip de discurs, cel organizat printr-un proces metonimic.

Am văzut deja un exemplu în poemul „palide stele", dar să analizăm şi poeme aparținând altor autori, pentru a trasa elementele lor comune în ciuda stilului specific fiecăruia. Vom analiza poezia „Tata", din ciclul „La Lilieci", al lui Marin Sorescu:

Aveam vreo trei ani,
Stăteam în curte şi mă jucam cu nişte surcele
Şi Rujan, care se învățase să-mpungă,
Nu ştiu cum scapă de unde era legat
Şi vine la mine, mă ia în sus şi mă pomenesc zburând
Noroc că m-a luat între coarne, nu m-a înțept, nu nimic,
Eu căzusem în picioare şi râdeam, că-mi plăcuse
Cum mă lansase în aer.
Boul venea iar spre mine şi-atunci a apărut tata,
S-a răstit la el şi-a-nceput să-l bată cu un resteu.

Aşa mi-a rămas în minte tata, mânios
Bătând o vită care era să-i omoare copilul.
Eu stăteam şi mă uitam la omul acela înalt, cu mustață,
Care sărise să mă apere. Încă mai râdeam,
Dar tata era supărat tare, şi pedepsea straşnic vita nărăvaşă.
De felul lui se zice că era foarte blând, visător,
Seara se suia pe o plastă de fân şi se uita la stele
Scria şi poezii.

Pe una a publicat-o, încrustând-o cu briceagul
Pe o plută tânără de pe Dobreț,
Singura lui tipăritură în timpul vieții,
Care a tot crescut cu copacul
Şi a avut mare influență asupra mea.

Asta este însă imaginea care mi-a rămas,
La scurt timp a-nceput să-l doară un picior
Şi-n trei zile a şi murit.
De-a rămas totă lumea trăsnită, jumătate din sat la mers în urma lui
La-nmormântare...
Parcă-mi mai amintesc cum aruncau nişte bani pe la poduri,
Când trecea carul, mergând încet şi lumea jelindu-se în urmă.

Avem de-a face, în cazul de mai sus, cu o evocare, evocarea nu se face prin descrierea obiectului implicat, ci prin plasarea lui într-o minipoveste. Subiectul evocării este numit direct în text „tata", neexistând nimic care să-l substituie şi să-l sugereze.

> Aphasics with imparies internal relation (similarity disorder) have difficulty in arranging code units according to their similarity. They are able to write a message, but not to substitute one unit for another on the basis of their mutual resemblance (on contrast). (ibid., 235)

Problema care se pune este cum putem deosebi acest tip de poezie de cea epică propriu-zisă, cu alte cuvinte, unde intervine abaterea de la funcția obişnuită a limbajului, de la comunicare. Ce ne face să credem că tipul acesta de poezie urmăreşte pur şi simplu transmiterea unei informații?

Poezia de mai sus creează impresia unui fragment desprins dintr-un întreg, un întreg ce-i este ascuns cititorului şi la care nu va putea să aibă acces niciodată. Se naşte în acest chip o zonă de indeterminare maximă în jurul ei, ea trimite la un moment din realitatea exterioară, dar acesta este total desprins de această realitate; nu-i mai aparține. Cititorului îi rămâne libertatea să plaseze fragmentul în orice context doreşte, dându-i

posibilități nenumărate de interpretare. Cu alte cuvinte, funcția fragmentului nu este de a comunica un mesaj propriu-zis, ci de a crea un gol de comunicare pe care cititorul să-l umple cu un conținut orientat de sugestii.

Astfel de texte creează doar iluzia existenței unui mesaj, în realitate ele prezintă un fapt declanşator al unei emoții. Autorii nu-şi mai descriu emoția şi nici nu o mai sugerează, ei doar prezintă momentul exterior care a declanşat-o. Afirmația este valabilă atât pentru exemplul din Ivănescu, cât şi pentru poezia lui Sorescu – ambele ascund în spatele lor o anumită melancolie, vorbind despre două feluri de iubire. În ciuda prozaismului ei, această poezie foloseşte un lirism mascat.

Uneori, fie că poetul arăta o preferință pentru folosirea metaforelor-cuvânt, sau pentru alte figuri de stil, fie că preferă sensul simplu, denotativ al cuvintelor, organizarea discursului său se va concentra asupra transmiterii informației şi nu a îndepărtării de referent (ci a clarificării, a dezambiguizării acestuia). Caracteristice pentru această situație sunt poeziile în care autorul imprimă un sens textului şi în care nu mai putem vorbi decât de un singur tip de referință, cea transparentă. Acest tip de referință aparține unui univers simbolic deja legitimat şi este, prin urmare acceptată ca realitate. În această ordine de idei, poezia a fost creată pentru a oferi cititorului o lume deja cunoscută (un univers deja existent) şi integrată în real, fără să mai fie nevoie de vreo adaptare:

Trăim în miezul unui ev aprins
Şi-i dăm a-nsufleților noastre vamă.
Ce-i ce nu ard dezlănțuit ca noi,
În flăcările noastre se destramă.

Noi pentru viitor ne pregătim,
Şi-l populăm pe solul fericirii,
Cu brațele-ncordate să-l săpăm,

Şi să-l udăm cu ploile gândirii.

Ne-întârziat deci să învățăm, tovarăşi,
În numele acestui țel sublim:
Să învățăm ce-nseamnă omenia
Şi comunişti să învățăm să fim.

Semnificația acestor versuri din poezia „Viitorul", de Nicolae Labiş, este limpede. Receptorul nu poate să-i dea interpretări diferite, fiind constrâns de inteția autorului. Numeroasele figuri de stil prezente nu au roul de a proiecta o altă realitate, ci de a da forță mesajului, de a-l face impresionabil, pentru ca universul simbolic pe care-l propune să-şi păstreze calitatea de „realitate".

2.2.4. Problema referinței în analiza poemului

Poezia, şi literatura în general, prezintă o serie de particularități față de limbajul obişnuit, privind modul lor de raportare la o realitate exterioară sau interioară, la universuri simbolice deja legitimate; pentru a putea distinge aceste trăsături, trebuie să cunoaştem felul în care se pune problema referinței în limba vorbită.

În „Sens şi semnificație", Gottlob Frege, pornind de la două relații posibile între semne: a = a şi a = b, stabileşte că prima nu aduce o informație şi nu participă la cunoaştere, în schimb cea de-a doua „conține adesea o extindere foarte valoroasă a cunoaşterii noastre şi nu poate fi întemeiată întotdeauna apriori." (Frege, 1977; 54)

Această relație între semne a = b poate să aibă loc numai dacă ele desemnează ceva: „relația ar fi una mijlocită de conectarea celor două semne cu acelaşi desemnat" (Frege, p. 55). Însă acest element nu este suficient pentru a stabili şi diferențele dintre a şi b, pentru ca relația să aducă o informație suplimentară în comparație cu relația „a = a". Astfel, pe lângă

conectarea cu un denotat, numele trebuie să semnifice în acelaşi timp şi felul cum este „dat obiectul", de aici rezultând că orice semn[10] este alcătuit dintr-un desemnat, pe care Frege îl numeşte semnificație, şi dintr-un sens, ce corespunde „modului în care este dat obiectul":

semn = semnificație + sens
semnificația = obiectul propriu-zis/referentul
sensul = cum cunoaştem obiectul/ ceea ce ştim despre referință

Din cele de mai sus reiese că semnificația este doar unilateral pusă în evidență prin sens. Pentru a cunoaşte obiectul în totalitatea lui, ar însemna să cunoaştem toate sensurile. Frege dă exemplu cuvintelor compuse „luceafărul de seară" şi „luceafărul de dimineață"; pentru ambele, semnificația este aceeaşi, sensul însă este diferit. Importanța sensului este majoră pentru că, întotdeauna, el ajută la determinarea referinței; dacă pot cunoaşte sensul, cunosc şi referința. Putem spune că metaforele lexicalizate, adică metaforele ce facilitează comunicare nu sunt altceva decât o îmbogățire în cunoaşterea semnificației prin apariția unui nou sens care trimite la referință. Mecanismul de funcționare este simplu, pe baza unui anumit raport între două referințe, sensul unuia este transferat celeilalte atribuindu-i-se celei din urmă o calitate nouă ce nu era cunoscută înainte de realizarea transferului.

Totuşi, lucrurile stau diferit în cazul metaforelor poetice. Se consideră că limbajul poetic ar produce un obiect închis asupra lui însuşi, care nu mai are un caracter exclusiv referențial; „în limbajul poetic, semnul este *looked at* şi nu *looked through*", făcându-se astfel deosebirea între limbajul

[10] nume, cuvânt compus, semn scris

conotativ/reflexiv şi cel denotativ. Aceasta ar fi consecința faptului că metafora poetică determină distrugerea sensului care, conform teoriei lui Frege, determină referința, iar, prin urmare, distrugerea lui are drept consecință abolirea referinței.

> Producerea discursului ca literatură are loc tocmai pentru că raportul de la sens la referință este suspendat. Literatura ar fi acel fel de discurs care nu mai are denotație, ci numai conotație. Această obiecție îşi află argumentul nu numai... într-un examen intern al operei literare, ci în însăşi teoria denotației după Frege. Aceasta comportă un principiu intern de limitare care defineşte conceptul însuşi de adevăr. Dorința de adevăr, ce ne îndeamnă să înaintăm de la sens către denotație, nu este atribuită în mod expres de către Frege decât enunțurilor ştiințifice, şi pare a fi refuzată enunțurilor poeziei. (Ricoeur, 1984; 342)

Pentru poezie, Frege acordă importanță reprezentărilor[11] sau sentimentelor, pe care le suscită sensul, şi nu referinței. Cu toate acestea, există tipuri de poezie (precum cea tranzitivă, descrisă de Gheorghe Crăciun), la care problema referinței continuă să se pună. Este aceasta o falsă problemă?

În cele din urmă, pentru a susține existența unei referințe necesare în analiza unui poem înseamnă să demonstrăm importanța existenței lumilor posibile în spatele poemelor. Vom considera în cele ce urmează că ceea ce se înțelege prin sensul unui poem nu este altceva decât cunoaşterea semnificației sale, echivalente cu lumea potențială la care trimite poemul, diferită de poemul propriu-zis.

Riffaterre, tratând problema stilului în operele literare, acordă o importanță majoră receptorului în decodarea mesajului textului literar, dar, în acelaşi timp, autorul joacă şi el un rol

[11] Reprezentările sunt subiective, sensurile obiective.

esențial în decodare, orientând cititorul asupra anumitor elemente în detrimentul altora, astfel încât mesajul să fie recepționat.

> L'auteur est très conscient de ce qu'il fait parce qu'il est préoccupè de la façon dont il venu que son message soit décodé, si bien que ce n'est pas sullement la signification de celui-ci mais sa propre attitude vis-a-vis de ce message, qui sont transmises au lecteur; la lecteur este forcé de comprendre, naturellement mais aussi de partager les vues de l'auteur quant á ce qui est important et ce qui ne l'est pas dans son message. (Riffaterre, 1971; 35)

Orice stil conține în acelaşi timp elemente care rămân neschimbate în timp şi altele care variază odată cu trecerea timpului. El combină elemente de sincronie cu elemente de diacronie. Dacă în evoluția sistemului limbajului comun atât cel care codifică mesajul, cât şi cel care îl decodifică folosesc un cod comun, în cazul literaturii codul se modifică. Se produce astfel un decalaj între intenția autorului şi felul cum este ea receptată. Riffaterre vorbeşte de existența la nivelul textului a unei mitologii codate în stil (clişee, aluzii culturale) ce organizează discursul. Dacă nu decodăm adevărata mitologie a textului putem să-i substituim o altă mitologie (sau ideologie). O analiză corectă ar trebui să aibă prin urmare ca punct de început „coexistența semnificațiilor pentru orice unitate semnificantă."

> Car la prévisibilité peut aboutir á une lecture superficielle tandis que l'imprévisibilité obliguera á l'attention: l'intisité de la réception correspondra á l'intensité du message. (ibid., 36)

Toate receptările succesive, în diacronie, ale unui text literar pot duce la dispariția treptată a referinței inițiale (prin

care înțelegem lumea la care trimite poemul). Astfel, o metaforă de tipul „regina nopții" are o anumită semnificație pentru un romantic şi o altă semnificație pentru un receptor contemporan. Cititorul romantic o va plasa automat într-un cadru natural, asociind-o cu imaginea lunii, cititorul actual în schimb are acces la această interpretare numai ca urmare a cunoştințelor acumulate anterior despre poezia romantică, în absența acestor cunoştințe, va putea să asocieze metaforei respective orice alt înțeles, încălcând mitologia textului şi adaptând-o unei mitologii personale.

Modul de abordare a stilului în cazul lui Riffaterre ne duce cu gândul la termenul de *enciclopedie* al lui Eco, după care metaforele sunt strâns dependente de un context social şi cultural. Însuşi Riffaterre propune înlocuirea noțiunii de normă cu cea de context stilistic şi studierea stilului prin raportare la aceste contexte[12].

> ...le décodage pourra être contrôlé. Nous pouvons ainsi définir le contexte stylistique comme un pattern rompu par un élément imprévisible. Le style n'est pas une mise en relief continue. Ce qui fait la structure stylistique d'un texte, c'est une séquence d'éléments marqués en contraste avec des éléments binaire dont les pôles (contexte, contraste par repport áce contexte) sont inséparables, inexistants indépendamment l'un de l'autre... (ibid.; 65)

Din acest punc de vedere, stilul ar însemna o organizare generală a discursului literar în raport cu modul de organizare a discursului obişnuit, prin care se produce codificarea mitologiei în interiorul textului. Astfel, printr-o nouă organizare a discursului se declanşează o tensiune între termenii acestuia, ce aminteşte de teoria lui Ricoeur despre metafora-enunț, după

[12] Contextul stilistic este codificarea individuală/imprevizibilă la nivelul textului literar a mitologiei.

care un cuvânt într-un text literar este perceput ca o metaforă numai în urma unei tensiuni interioare, create de abolirea vechilor semnificații (referințe) ale cuvintelor. Dar aceasta nu are drept consecință anularea definitivă a oricărei referințe, dimpotrivă se produce un fenomen de dedublare a acesteia, probabil pentru că cititorul (aşa cum a observat şi Riffaterre), fiind condiționat de utilizarea constantă a limbajului referențial, gândeşte ca şi cum ar exista referință; textul declanşează în spiritul cititorului toate locurile comune caracteristice mitologiei unei epoci.

> Enunțul metaforic este cel care-şi cucereşte sensul ca sens metaforic pe ruinele sensului literal, şi tot el este cel care dobândeşte referința pe ruinele a ceea ce putem numi în mod simetric referința sa literală. Dacă e adevărat că sensul literal şi sensul metaforic se disting şi se articulează într-o interpretare, tot într-o interpretare, prin mijlocirea suspendării denotației de primul rang, este eliberată o denotație de rangul doi, care este denotația metaforică. (Ricoeur, 1984; 342)

În aceste teorii, se acordă un rol însemnat receptorului, pentru care problema referinței este esențială în abordarea textului, dar referențialitatea are importanță şi pentru autor, nici un text literar nu poate fi construit fără o orientare a creatorului său fie către o realitate exterioară, fie către una interioară (o anumită relație cu un univers simbolic legitimat). Stilul însuşi se naşte din confruntarea autor-referință. Totuşi, există o diferență între referința la care se raportează receptorul şi cea la care se raportează autorul (vom face diferența între cele două tipuri de referință – referința propriu-zisă sau transparentă şi referința opacă). Prin urmare problema referinței este majoră atât pentru receptarea/interpretarea textului literar, cât şi în constriurea lui.

Din punct de vedere al autorului nu mai putem vorbi totuşi de dublare a referinței, ci de o îndepărtare/ascundere a

referinței „reale”. Este tocmai cazul celor două tipuri de poezie, metoforică şi metonimică. În ambele, comunicarea este posibilă, nefiind abolită complet (am văzut că ar fi imposibil de obținut abolirea ei totală atâta timp cât poezia se adresează unui cititor); numai că ea, spre deosebire de poezia comunicării directe, este variabilă şi dependentă de receptor; se modifică în diacronie pe când cealaltă rămâne aceeaşi. Cauza o reprezintă chiar autorul, care în cazul celei din urmă afişează referința, ghidând receptarea, pe când în primul caz o împiedică, lucru posibil tocmai datorită arbitrariului semnului lingvistic pe care poetul, deşi îl neagă, îl foloseşte în ascunderea referinței, care este astfel potențializată în poezia metaforică şi metonimică.

Diferența dintre ele ar consta într-o selecție diferită a elementelor realității, ce duc la două tipuri de organizări diferite ale discursului, şi în consecință la conturarea a două mari stiluri.

Ne puneam la începutul acestui capitol întrebarea dacă structurarea limbajului poemului se face în funcție de relația creator-lume sau, dimpotrivă, această realție este dictată de o structură internă, deja existentă a limbajului?

Psihanalistul francez, Jacques Lacan, elaborează o teorie pornind de la distincția freudiană între conştient şi inconştient şi de la ideile saussuriene.

După Lacan, Eul este o simplă iluzie, un produs al inconştientului ce reprezintă de fapt originea a toate. Inconştientul este structurat ca un limbaj având la bază procesele de condensare, corespunzătoare metaforei, şi de deplasare, corespunzătoare metonimiei. Inconştientul este structurat după o relație numai între semnificanți care nu trimit la nici un semnificat, formând un lanț de semnificanți. Nici un sens nu este atribuit acestor semnificanți. Nu este implicată nici o relație între limbaj şi realitate, însă procesul de a deveni adult presupune o stabilizare a acestui lanț, astfel încât semnificanții să primească un înțeles. Există trei stadii în trecerea de la copil la adult: primul reprezintă legătura dintre copil şi mamă, care

trebuie ruptă pentru a se clădi cultura; cel de-al doilea, numit stadiul oglinzii, este momentul în care copilul capătă conştiința existenței celorlalți producându-se separarea de trupul mamei (nu mai este percepută unitatea), începe să se contureze ideea de „sine"; cea de-a treia etapă implică intrarea într-o ordine simbolică a limbajului, lanțul de semnificanți este fixat prin acceptarea legilor de funcționare a limbii în cadrul societății. Limbajul devine cod şi participă la comunicare.

Deducem de aici că numai o legătură (o deschidere a lumii interioare către realitate) va duce la apariția limbii ca limbă dotată cu funcția comunicării, dar aceasta implică şi o acceptare, în acelaşi timp, a normelor care fac posibilă înțelegerea, decriptarea codului şi accesibilitatea limbajului care devine astfel o convenție. Am văzut că poezia metaforică şi metonimică încalcă tocmai aceste norme ce fac posibilă utilizarea limbii ca limbă, ducând la o modificare de cod şi implicit la o restructurare a limbajului. Însă restructurarea limbajului în cadrul poemului nu este posibilă decât în urma unei noi relații pe care autorul o stabileşte cu realitatea, o relație coordonată de legi proprii, care vor submina legile generale. Această nouă relație are drept consecință două etape de evoluție în organizarea poemului:

1. o nouă relație autor-lume duce la o nouă structurare a legilor limbajului, limbaj ce va încerca printr-o relație de contiguitate să se substituie acestui nou raport. Autorul descrie realitatea exterioară care a declanşat schimbarea.

2. o nouă structurare a limbajului va dicta la rându-i un nou raport cu realitatea între poet şi lume. Autorul va selecta din realitate şi va introduce în poem exact acele elemente pe care le percepe ca posibili înlocuitori şi exemplificatori ai noii organizări interioare a limbajului.

Primul caz este cel al poeziei metonimice, pe când cel de-al doilea ține de cea metaforică.

2.3. Scurtă recapitulare a noțiunilor anterioare

Să reluăm pe scurt ceea ce am demonstrat până aici:

a. într-un text literar accentul poate să cadă:

1. fie pe informația propriu-zisă, când discursul este organizat respectând normele de organizare a discursului obişnuit.

2. fie pe abatere, când se produce deplasarea centrului de echilibru spre unul din cei doi poli ai limbajului.

b. în cele trei situații, legătura cu realitatea este esențială pentru analiza şi interpretarea poemului.

c. legătura cu realitatea nu este importantă numai din punct de vedere al receptorului, ci şi din acela al autorului, care îşi structurează discursul în funcție de această relație.

Urmează să aprofundăm toate aceste concluzii în capitolele următoare, aplicându-le în analiza diferitelor poezii.

Partea a II-a
TREI TIPURI DE POEZIE. ÎNCERCARE DE CARACTERIZARE

1. Lumea în limbaj

1.1. Lumile posibile din spatele poemului

În capitolul precedent am făcut distincție între cele două tipuri de poezie: a comunicării propriu-zise şi a noncomunicării, cu variantele ei – metaforică şi metonimică.

A venit rândul să ne ocupăm acum de cele două subclase de poezii ce se abat de la normele comunicării propriu-zise şi vom începe discuția din punctul în care am încheiat-o în capitolul anterior: problema referențialității limbajului poetic. Legat de aceasta din urmă, s-a accentuat permanent diferența dintre un limbaj conotativ, nonreferențial, considerat ca aparținând artei literaturii, şi unul denotativ, referențial, legat de vorbirea obişnuită (aşa cum este precizat în poeticile recente în care limbajul denotativ nu mai este legat strict de cel ştiințific). Pornind de aici s-a ajuns la o distincție între o poezie referențială, antimetaforică şi prozaică pe de o parte, iar pe de alta una a conotației, ambiguității şi obscurității. Aparent aceste noțiuni ar corespunde distincției mele între o poezie metonimică (tipul referențial) şi o poezie metaforică (tipul auto-referențial).

> Raportul denotație-conotație reprezintă în poezie o dimensiune fundamentală, activă, fără de care problema limbajului ei specific nu poate fi gândită nici propriu, nici corect. Mai mult decât atât, după părerea mea prevalența unuia sau a altuia dintre cei doi termeni poate deveni un

> criteriu pentru elaborarea unei tipologii poetice. Cred, de asemenea, că această tipologie se confirmă istoric. (Crăciun, 1998; 85)

Şi Tudor Vianu, în „Dubla intenție a limbajului şi problema stilului", împarte funcțiile limbajului în reflexivă şi tranzitivă, dar distincția sa porneşte de la o dublă intenție a celui care încearcă să emită un mesaj – respectiv a comunica ceva legat de o realitate exterioară şi a comunica ceva legat de o realitate interioară: „cine vorbeşte comunică şi se comunică" (Vianu, 1977; 9).

Din această perspectivă este normal ca reflexivitatea limbajului să dea naştere la „obscuritate în literatură", pentru că pune accentul pe realitatea interioară, profund subiectivă, a celui care vorbeşte, o realitate la care receptorul nu are acces.

> Ceea ce vom numi stilul unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv... Stilul este întrebuințarea individuală a limbii. (ibid., 13)

Totuşi, în niciuna din cele două situații nu putem vorbi despre o abolire a referinței; faptul că limbajul reflexiv se raportează la o realitate interioară, profund subiectivă, nu-l face lipsit de referință, ea devine într-adevăr inaccesibilă şi neverificabilă pentru receptor, dar există. Cu alte cuvinte, nu putem suprapune noțiunile de tranzitiv vs. reflexiv peste cele de referențial vs. nonreferențial. Pe de altă parte, nici denotație vs. conotație nu corespunde întru totul distincției referențial vs. nonreferențial, ci mai degrabă opoziției tranzitiv vs. reflexiv.

Cu alte cuvinte, o clasificare a limbajului poetic având la bază dihotomia referențial-nonreferențial se dovedeşte a fi inoperantă.

Pe de altă parte şi distincția reflexiv vs. tranzitiv/ conotativ vs. denotativ îşi are neajunsurile ei, limitând limbajul poetic la un limbaj ce adaugă obiectivității lui propriu-zise, un plus de subiectivitate. Cădem în pericolul de a privi limbajul poetic, aşa cum îl înțelegeau vechile retorici şi cum poate fi analizat numai în cazul poeziei comunicării directe, unde figurile subiectivizează mesajul. Nici în cazul analizei stilului distincția nu se dovedeşte a fi mai folositoare, pentru că ne izbim de o piedică majoră: poezia modernismului.

S-a spus despre această poezie că ar fi una a reflexivității, ambiguizării, şi a limbajului conotativ. Dar Matei Călinescu identifică două trăsături esențiale ale acestei poezii: „doctrina imaginativă" şi literalitatea. Modernismul înțelege acea „întrebuințare individuală a limbii" în felul său caracteristic – poetul nu încearcă să exprime o stare prin limbajul deja existent, ci să creeze unul nou, specific poeziei. Poetul nu mai exprimă ceva prin intermediul a altceva, ci spune exact ceea ce vrea să spună:

> Din unghi semantic, exigența literalității ne apare ca primordială în demersul poetic modern. Poate că refuzul sensului figurat (poetul spune ceva, dar înțelege altceva) este cea mai de seamă caracteristică a lirismului de mai bine de un secol. (Matei Călinescu, 2005; 222)

Pentru o astfel de poezie, mai vechea dihotomie denotativ-conotativ nu se dovedeşte a fi utilă.[13] Mai interesant mi s-ar părea aici întrebuințarea pe care o dă Goodman noțiunii

[13] Pornind de la analiza lucrării lui Goodman, „Languages of Art", Ricoeur ajunge la concluzia că distincția denotație-conotație nu poate fi o caracteristică a poeziei, „nu este un principiu valabil de diferențiere a funcției poetice, dacă prin conotație înțelegem un ansamblu de efecte asociative şi emoționale lipsite de valoare referențială, deci subiective: poezia, ca sistem simbolic, comportă o funcție referențială de aceeaşi natură ca şi cea a discursului descriptiv". (Ricoeur, p. 367)

de denotație. El respinge opoziția conotativ-denotativ şi-i dă celei din urmă un sens mai larg, considerând-o a fi de două tipuri: literală şi metaforică. Deşi, o afirmație citită literal pare să aibă o denotație nulă, totuşi aceeaşi afirmație citită metaforic poate să primească o denotație. Dacă legăm cele de mai sus cu metafora-enunț de la Ricoeur, ne dăm seama că orice denotație nu poate deveni metaforică decât în cadrul enunțului şi nu independent de el. Enunțul este cel care decriptează, care dezambiguizează. Am văzut că poezia modernistă pune accent pe denotația literală şi nu pe cea metaforică, astfel încât noțiunea lui Goodman de denotație metaforică va putea fi aplicată în cazul poeziei comunicării propriu-zise, pe când în cea a noncomunicării vom opera cu noțiunea de denotație literală.[14]

Nu putem prin urmare vorbi despre o poezie noncomunicativă, respectiv metaforică şi metonimică, până când problema limbajului nu a devenit centrală pentru creatorul

---

[14] În critica sa la teoria lui Goodman, Ricoeur notează că: „Mie mi se pare că trebuie mers mai departe, şi anume până la eclipsa unui mod referențial, ca o condiție de emergență a unui alt mod referențial. Teoria conotației avea în vedere tocmai această eclipsă a denotației primare, fără a înțelege că ceea ce ea numea conotație aparținea încă, într-un mod, referențialului" (p. 368) Apoi continuă cu ideea că orice discurs poetic foloseşte realitatea, punând în joc ficțiuni euristice „a căror valoare constitutivă este proporțională cu puterea de negare; din punctul său de vedere, nu denotația nulă este importantă, ci tocmai obiectul ei care nu serveşte doar la clasificarea etichetelor, ba mai mult, contribuie, în acest fel, la redescrierea realității".

„În ceea ce mă priveşte, mă îndepărtez aici de nominalismul lui Nelson Goodman. Caracterul «convenabil», «apropiat» al anumitor predicate verbale şi nonverbale nu este oare un indiciu că limbajul nu numai că a organizat astfel realitatea, dar că el a şi pus în evidență un fel de a fi al lucrurilor care, prin mijlocirea inovației semantice, este transpus în limbaj? Enigma discursului metaforic constă, se pare, în aceea că el «inventează» în dublu sens al cuvântului: el descoperă ceea ce creează şi inventează ceea ce descoperă.

Trebuie să înțelegem deci înlănțuirea dintre trei teme: în discursul metaforic al poeziei, puterea referențială se îmbină cu eclipsa referinței obişnuite; crearea ficțiunii euristice este un drum al redescrierii; realitatea transpusă în limbaj uneşte manifestarea şi creația." (p. 369)

de poezie. Poetul încearcă să-şi creeze o limbă proprie, diferită de cea comună.

Să vedem care vor fi consecinţele acestei literalităţi:

> Limbajul poeziei moderne (exigenţă, prea deseori neglijată) este, ideal vorbind, limbajul cel mai ambiguu şi în acelaşi timp cel mai literal; cu cât mai literal, cu atât mai ambiguu, şi invers. Întregul paradox al poeziei moderne se află cuprins aici, şi nu trebuie să uităm că momentul simbolist a făcut posibilă fixarea termenilor lui: nici una din vechile poetici nu şi-a pus problema ambiguităţii (ca normă poetică), necum pe cea a literaliăţii.
> Înţelegerea poeziei aşa cum o perpetuaseră secole de-a rândul numeroasele tratate de retorică ale clasicismului şi ale diverselor neoclasicisme se află astfel definitiv ruinată: limbajul poetic spune infinit mai mult decât spune şi totodată numai ceea ce spune, până la absoluta intraductibilitate. (ibid.; 110)

Cum s-ar putea explica această ambiguitate însoţită de literalitate? Atunci când am numit caracteristicile limbajului poeziei moderne alături de literalitate, am menţionat şi imaginaţia – poezia după romantism stă sub semnul imaginaţiei ca regulă de bază în construcţia ei ce se opune mimesisului[15]. Antimimesisul şi denotaţia literală ne readuc în prim-plan o problemă pe care o credeam rezolvată, cea a referinţei – mai putem vorbi de referinţă într-o teorie antimimetică? În capitolul anterior, am pus problema îndepărtării sau ascunderii referinţei, dar această teorie vine în contradicţie cu cea a denotaţiei literale, potrivindu-se mai degrabă celei metaforice. Totuşi am specificat

[15] Deşi am vorbit până acum de problema referinţei, nu am discutat relaţiile referentului cu ceea ce am denumit înainte conceptul de realitate. Referentul, definit ca „lucrul extralingvistic pe care cuvântul îl denumeşte", reprezintă de fapt un „obiect" oarecare ce aparţine unui univers simbolic, intrând în alcătuirea acestui univers. Acest „obiect" poate fi acceptat ca real sau nu în funcţie de puterea legitimatoare a universului din care face parte.

atunci că referința este ascunsă numai din perspectiva receptorului, el încercând mereu să traducă limbajul poeziei în termenii limbajului comun raportat la realitatea comună. El va decripta, cu alte cuvinte, poemul în funcție de cunoştințele şi propriile nevoi, diferite de cele ce aparțin „universului de aşteptare" al operei şi implicit al unui receptor ideal.

Într-o teorie antimimetică, imaginația şi denotația literală merg mână în mână, poetul creează nu imită. Apar astfel lumi diferite de lumea existentă pe care o vom numi actuală. Vom prelua conceptul de lume posibilă ce ni se pare potrivit pentru a descrie situația particulară a acestei poezii.

Să ne oprim asupra următoarelor versuri din poemul „Trei ipostaze ale mării":

Dar dedesubt – oglindă răzvrătită –
marea nu mai voia să poarte-n pântec
umorile înaltului, ci – pură,
sau poate căutându-şi mântuirea
într-o asceză ce bătea spre galben –
se decanta de orice oglidire,
tânjind să fie, în sfârşit , ea însăşi.
. . . .
Dar dedesubtul lor – ca-n încăperea
unui algelic Trismegist – substanțe
subtile, muzicale, transparente,
celeste medii reci, iradiante,
sisteme de atomi intrați în stare
de grație, principii menumite
. . . . . .
– alormul, palilumenul, efebiul,
etericul stirbol asemeni unui
luceafăr nou-născut, roronțiul rumen,
pulchridul ce străluce-n clipa morții
în irisul infantelor, geralul,

candidul gril în care măritişul
coralului cu albul ninge îngeri,
urmitul explosiv – arbust himeric
în care cântă pasărea Ruruty,
şi – pavăză supremă – translucidul
orfir, prim care Dumnezeu proveşte
spre noi, ca să nu plângă de ce vede...
(Ştefan Augustin Doinaş, *Trei ipostaze ale mării*)

Apar aici, după cum vedem, o serie de termeni cu o mare forță sugestivă, dar care nu există în limbă. Poetul însuşi le numeşte „principii nenumite": alormul, palilumenul, efebiul, stirbol, roronțiu, pulchrid, geral, gril, urmit, orfir – numindu-le nu face altceva decât să le dea viață, să actualizeze o lume inexistentă, dar potențială. Sub vălul în aparență transparent al mării (care doar creează iluzia transparenței), se ascunde un număr infinit de asemenea lumi. Despre aceste cuvinte, aparținând unei lumi inexistente, s-ar putea spune că nu au un corespondent în lumea reală, deci nu au referință. Prin urmare sunt opace, nu lasă să se întrevadă nimic în spatele lor.

Putem accepta o asemenea concluzie?

Pentru a răspunde ne va fi util conceptul de lume posibilă, concept destul de vechi în filozofie, începând cu Leibniz, şi foarte întrebuințat în semantică. În lucrarea sa „Lumi ficționale", Toma Pavel face o descriere completă a acestor lumi şi a „istoriei" apariției lor. De remarcat, în primul rând, felul cum aceste lumi intră în relație cu lumea „reală" şi importanța existenței lor pentru textele ficționale. Prezența lor nu numai că readuce în discuție problematica referinței în scrierile aşa-zis autoreferențiale, dar şi susține, în acelaşi timp, necesitatea unei relații empirice între lume şi creatorul ei:

> Cel puțin un filosof al logicii modale, David Lewis, a apărat ideea că toate lumile posibile, împreună cu toate obiectele care

> le populează sunt tot atât de reale ca propria noastră lume. Dar această formă de posibilitate este o poziție extremă, care contravine intuițiilor noastre comune. De obicei, filosofii susțin că lumile posibile nu sunt adevărate entități care ar putea fi cercetate dacă am avea telescoape adecvate; ele sunt modele abstracte... Dar, dacă lucrurile stau aşa, relația empirică dintre o lume şi creatorul ei pierde din importanță; pentru a reprezenta operele de ficțiune ca lumi nu avem neapărat nevoie de un model care să includă o teorie riguroasă a producției lumii ficționale... Istoria literară favorizează această atitudine, deoarece pe lângă cazurile moderne în care se poate spune despre autor că a creat lumea ficțională (sau cel puțin o mare parte a ei), există nenumărate cazuri în care această lume preexistă şi scriitorul o „identifică" şi o „descrie" cu mai multă sau mai puțină fidelitate. (Pavel, 1989; 47)

Tot aici, Toma Pavel vorbeşte despre o structură complexă a aşa-numitelor universuri de lumi, care nu sunt altceva decât constelații de lumi în jurul unei baze („şi, bineînțeles, aceeaşi bază poate fi înconjurată de mai multe universuri"). Interesantă este şi ideea conform căreia diferențele dintre proprietățile lumilor în diferite universuri pot să necesite o diferențiere a limbajelor care le descriu. În cazul literaturii, aceasta poate fi o explicație pentru încercările de a crea limbaje diferite de cel comun, limbaje care pot să descrie lumi suprapuse celei comune, dar în acelaşi timp poate prezenta importanță şi din punct de vedere al receptării unei opere în diferite arii culturale. Încercarea de a te raporta la o lume deja constituită şi de a o descrie îl va pune pe receptor în fața nevoii de a traduce un limbaj în altul pentru a adapta o lume unui alt univers simbolic, de a-i crea o alta bază. Ideea ne va fi utilă într-o discuție viitoare. Ceea ce trebuie să reținem acum este structura complexa a acestor universuri, pe care Pavel o defineşte ca pe posibilitatea de unire dintre două sau mai multe universuri într-o singură structură, astfel încât, între componenți, se stabileşte o „corespondență detaliată". Astfel, structura complexă, formată

din doi componenți, este numită structură duală – elementele din primul univers vor trece în cel de-al doilea printr-o relație de tipul „vor fi luate drept".

Având în vedere cele de mai sus, o „lume posibilă" este o lume posibil adevărată sau posibil-imposibilă[16], ce nu a fost încă actualizată. Starea de potențialitate îi creează un statut special, ea conține în sine toate referințele – lucrurile ce o alcătuiesc, dar într-o stare neactualizată: le numeam în capitolul anterior referințe potențializate[17].

Autorul nu va putea niciodată să creeze o astfel de lume decât prin combinații mai mult sau mai puțin spectaculoase ale elementelor lumii reale – în analiza sa asupra lumilor posibile din literatura de ficțiune, Eco observa acest lucru:

> ...lumea cea mai imposibilă, pentru ca ea să fie astfel, trebuie să aibă ca fundal ceea ce e posibil în lumea reală. Asta înseamnă că lumile narative sunt parazite ale lumii reale. Nu există o regulă care să prescrie numărul elementelor ficționale acceptabile, ci există, dimpotrivă, o mare flexibilitate în această privință – forme precum basmul ne pregătesc să acceptăm la fiecare pas corecții ale cunoaşterii noastre despre lumea reală. Dar toate acele lucruri pe care textul nu le numeşte şi le descrie deliberat ca diferite de lumea reală, trebuie înțelese ca fiind raportate la legile şi la situația din lumea reală. (Eco, 2005; 233)

Acest lucru poate fi aplicat la fel de bine poeziei, cum este aplicat şi prozei.

---

[16] Pentru descrierea acestor lumi, vezi Toma Pavel „Lumi ficționale" şi Jaakko Hintikka „Impossible Possible Worlds Vindicated".

[17] Referințele potențializate corespund referințelor opace din semantică. Astfel în cazul poeziei nu putem vorbi de discurs opac, oricărui discurs corespunzându-i în mod obligatoriu o referință, ci de referință opacă la o lume posibilă

Pornind, prin urmare, de la elemente ale lumii actuale şi transformându-le în elemente ale unui univers potențial, scriitorul nu face altceva decât să actualizeze referințe în detrimentul celor deja existente. Receptorul, în schimb, neavând acces decât la lumea reală şi la propriile lumi potențiale, posibil altele decât cele ale scriitorului, şi negăsind nici un corespondent în niciunul dintre universurile lui posibile, fie va accepta ideea nonreferențialității, fie va adapta datele oferite de poet (la care are acces prin lectură) unei lumi posibile/actuale, încercând interpretarea textului şi negând denotația literală.

Observăm astfel că în nicio situație nu se poate vorbi de absența referinței. Poezia nu va exista şi nici nu va putea să fie gândită în afara unui univers posibil – existent. Remarcăm în acelaşi timp şi o apropiere de ficțiune a poeziei prin cultivarea imaginației şi a denotației literale.

Această libertate a interpretării ca o consecință a indeterminării referențiale am găsit-o în poezia metaforică şi metonimică. Am văzut că una îşi structura discursul pornind de la datele existentului, pe când cealaltă căuta corespondențe în lumea dată a unui discurs deja organizat. Este uşor să ne dăm seama de aici că poezia metonimică potențializează ceea ce este actualizat, pe când cea metaforică actualizează ceea ce este potențial – ambele procedee fiind surse de indeterminare.

Să comparăm cazul poemului „Trei ipostaze ale mării" cu poezia „Peste vârfuri" de Mihai Eminescu:

1. Peste vârfuri trece lună,
2. Codru-şi late frunza lin,
3. Dintre ramuri de arin
4. Melancolic cornul sună.
5. Mai departe, mai departe,
6. Mai încet, tot mai încet,
7. Sufletu-mi nemângâiet
8. Îndulcind cu dor de moarte.

9. De ce taci, când fermecată
10. Inima-mi spre tine-ntorn?
11. Mai suna-vei , dulce corn,
12. Pentru mine vreodată?

Cea dintâi poezie avea ca punct de referință imaginea mării, poemul pare o încercare de redescriere a unei realități ce a lăsat asupra poetului o impresie puternică, doar că nu ni se spune nimic despre această stare; este prezentată numai o mică poveste prin care fragmentul de realitate este reproiectat într-un alt univers. Marea devine un personaj, o făptură plină de viață: „se decanta de orice oglindire, tânjind să fie, în sfârşit, ea însăşi". Imaginea adevăratei mări este potențializată şi locul este ocupat de o întreagă lume inexistentă, ce prinde contur prin cuvinte sonore: alormul, palilumen, etc. Lumea reală este potențializată prin actualizarea unui univers posibil. Organizarea discursului rămâne, totuşi până la sfârşit metonimică – „metafora" nu reuşeşte să învingă comparația; nu se dezvoltă structuri paralele şi tensiuni intratextuale; continuitatea semantică nu este încălcată.

La Eminescu situația este diferită. Deşi, poezia începe tot cu o descriere de natură, de această dată nicio poveste nu mai prinde formă; ea este construită din secțiuni, decupaje ce par a aparține lumii reale, numai că ele sunt doar împrumutate cu scopul de a crea, mai bine zis a actualiza, un univers posibil. Sunt câteva elemente ce indică faptul că nu putem considera fragmentul o mică descriere a lumii reale, ci doar o descriere a unei lumi posibile ce se sprijină, pentru a fi accesibilă pe cea dintâi: lună – substantivul nearticulat, arată că nu este vorba despre luna obişnuită de pe cerul nostru; cornul care sună dintre ramuri – substantiv articulat deşi nu ni se spune înainte nimic despre el. Numită de Friedrich funcția de nedeterminare a determinanților, procedeul are ca rezultat fenomenul de

înstrăinare a familiarului. La Eminescu absența determinării are acelaşi efect.

Structurarea discursului este metaforică, între primele două strofe şi ultima se produce o ruptură de sens, creatoare de tensiune. Tensiunea se degajă şi din versurile 9, 10 – 11, 12, între care intervine o nouă ruptură. Pe de altă parte, strofa a doua nu are predicat. Se dezvoltă, în acest chip, structuri paralele cu tensiuni intratextuale; pentru a putea să refacem discontinuitatea semantică va trebui să stabilim raporturi de similaritate între elementele discontinue. Versurile 7-8 iradiază sens către strofele unu şi trei, numai aşa poezia va căpăta coerență. Astfel, în versurile 11-12, cornul devine imaginea actualizată a unei noțiuni abstracte, fără reprezentare – iubirea având în acelaşi timp şi rolul de simbol.

În ciuda diferențelor dintre ele, poeziile de mai sus au totuşi un punct comun – lumea posibilă nu se abate cu nimic de la logica reprezentării; normele care se aplică lumii reale pot fi aplicate şi acestora; abaterea nu se produce decât în ceea ce priveşte organizarea limbajului.

Un alt exemplu bun pentru această demonstrație ar fi şi poezia „Trecător", de Nichita Stănescu:

Călăream pe un cal şi deodată-am văzut
că eu sunt calul acela
şi deodată-am vazut că ei doi
galopează pe mine.
Mă învolburam şi deodată
i-am văzut pe cei trei,
când umbra mea din spatele meu
mi-a strigat:
– Eu sunt tu. Lasă-i
pe cei patru să-şi urmeze destinul ...
Lasă-i!

Ca şi-n poemul „Trei ipostaze ale mării", poetul porneşte de la un fragment al lumii reale şi reuşeşte să clădească o mică poveste. Numai că în această „poveste" au loc o serie de întâmplări neobişnuite, care pe de o parte potențializează realitatea, actualizând un nou univers, pe de alta noul univers încalcă legile lumii actuale – se produc o serie de metamorfoze neaşteptate „deodată-am văzut / că eu sunt calul acela" şi întâmplări stranii: „când umbra din spatele meu mi-a strigat ..."; acțiuni greu de imaginat ca împlinindu-se în lumea reală. Totuşi, elementele de bază continuă să aparțină acesteia, doar că sunt altfel combinate.

Va trebui să facem diferența între tensiunea introdusă în discurs datorită organizării în paralel a sensurilor, pe care nu le putem unifica decât acceptând structurarea metaforică a discursului, şi între tensiunea apărută ca urmare a unei rupturi în logica reprezentării (preferăm în acest caz termenul de şoc în locul celui de tensiune, ca să nu apară confuzii). Deşi, normele logicii normale sunt încălcate, totuşi reprezentarea continuă să fie posibilă, deoarece se schimbă numai combinarea elementelor, şi nu elementele însele. Ni se pare util, în acest caz, termenul (preluat tot din semantică) de lume posibilă-imposibilă – „strange worlds that are epistemically but not logically possible" (Hintikka; 369); „not all possible worlds are equally possible... If I consider a person, let's call him a, in a possible world W, he is obviously not going to accept any old possible world as an alternative to W on the basis of what he knows in W. Only some possible worlds fill this bill." (ibid., 368)

Astfel, reîntorcându-ne la poezia lui Nichita Stănescu, orice receptor ar avea acces la lumea poemului pe baza cunoştințelor sale din lumea reală, deşi recunoaşte că ea nu poate fi adevărată în această lume – principiile nenumite ale lui Doinaş pot să existe, chiar dacă noi nu ştim nimic despre ele, dar „umbra" lui Nichita nu va putea glăsui niciodată. Totuşi, în

ciuda acestui fapt, lumea posibilă-imposibilă a poemului există şi îşi va lua referința tocmai din acest univers posibil-imposibil.

Organizarea discursului în ansamblu rămâne metonimică.

•

Raportarea poemului la o lume posibilă de unde să-şi ia referința nu este lipsită de importanță. Poezia nu este doar un simplu text închis în sine aşa cum reiese din teoria lui Riffaterre, după care relațiile semantice sunt subordonate relațiilor intertextuale, iar adevărata natură a fenomenului îmi va scăpa dacă voi încerca să-l explic ca pe o „alterare" a funcției referențiale. Rffaterre crede că această „alterare" pe care eu o cred cauza semnificației poetice, nu este, în realitate, decât rezultatul ei. Astfel, conform teoreticianului, sensul unui poem nu-l pot determina decât raportându-l la el însuşi, iar funcția referențială va fi determinată de relația semnificant-semnificant.

Însă, această relație între semnificanți nu face altceva decât să stabilească o coerență interioară a textului – modul lui de organizare; relația cu o referință este o problemă separată determinată de faptul că orice poem actualizează o lume posibilă.

Mitologia actualizată în poem, despre care vorbeşte şi Riffaterre, este lumea lui posibilă (mai bine spus, elemente care aparțin acelui alt univers simbolic ce trebuie tradus în limbajul nou al altui univers simbolic); ceea ce trebuie menționat este că această lume există independent de poemul propriu-zis, cel din urmă nu face altceva decât să-şi ia referința din această lume.

1.2. Poezia între liric şi narativ

O altă distincție între poezia metaforică şi metonimică va avea la bază raportul pe care îl stabileşte fiecare în parte cu liricul şi cu narativul.

Noțiunea de liric a fost pusă întotdeauna în legătură cu emoționalul şi respectiv, în poezie, cu persoana întâi, cu eul

auctorial. Solomon Marcus demonstrază că emotivul şi narativul sunt de fapt două comportamente ce-şi au originea în activitatea neocortexului, caracterizat de două asimetrii: emisfera cerebrală stângă va controla „activități de natură secvențială (limbajul şi logica în primul rând)", pe când emisfera cerebrală dreaptă va controla „activitățile nesecvențiale, de concomitență, continuitate (emoții, intuiție, afectivitate)".

> Comportamentul narativ este esențialmente cuanti-ficat, secvențial, liniar, deci asocierea sa cu emisfera cerebrală stângă se impune. Emotivul, dimpotrivă, este brut, necuantificat, multidimensional, aşezân-du-se firesc sub tutela emisferei drepte. (Marcus, 2005; 259)

Din acest punct de vedere se pare că poezia metonimică ar ține de narativ, pe când cea metaforică s-ar potrivi liricului. Dar, autorul continuă cu ideea că textul liric propriu-zis este altceva decât comportamentul liric. În cazul celui dintâi, nu mai este vorba de un emoțional brut, ci de unul de ordinul al doilea, „trecut prin controlul intelectual al capacității noastre secvențiale". Emoția va trebui să se adapteze permanent structurii secvențiale a limbajului:

> Trecerea de la comportamentul liric la expresia lirică reprezintă un adevărat tur de forță, deoarece emoționalul, prin natura sa nesecvențială, trebuie să se adapteze la structura secvențială a limbajului. În particular, conținutul emoțional trebuie să se metamorfozeze într-o structură discretă, polidemensionalitatea sa trebuie să se liniarizeze. (idem.)

Astfel, se fac numeroase concesii atât din partea liricului, cât şi a limbajului – acesta din urmă va fi obligat „să se întreacă pe sine, să-şi transgreseze liniaritatea"; dar va produce în acelaşi timp şi o narativizare a liricului (convertirea liricului în limbaj fiind echivalentă cu narativizarea sa); liricul la rândul său poate

rămâne neexprimat, „mulțumindu-se să fie numai sugerat". Există nu numai o posibilitate de narativizare a liricului, ci şi una de liricizare a narativului.

> Punerea în text a emoționalului înseamnă discreti-zarea lui, pentru a face posibilă secvențializarea. În mod inevitabil, aceasta înseamnă supunerea la reguli repetitive. (ibid.; 260)

Structura repetitivă devine un „numitor comun" al narativului şi liricului. Această structură va avea ca efect o distorsionare a sintaxei. Într-o poezie pot exista, prin urmare, mai multe grade de narativizare. Pentru poezia metaforică, transformarea liricului se va face prin concesii majore din partea limbajului, el va fi cel care cedează modificându-şi structura secvențială. Pentru poezia metonimică, dimpotrivă liricul va fi cel care se va adapta structurii limbajului, având un grad de narativizare mult mai ridicat. A vorbi despre o poezie pur lirică sau pur narativă este imposibil, diferența dintre cele două structuri fiind de grad şi nu de calitate. Cu cât o poezie va tinde mai mult spre liricizare, cu atât ea se va depărta de orice sens imitativ, ea devine „o proiecție a lumii celei mai lăuntrice", cum o defineşte Matei Călinescu – **ut pictura poesis** se transformă în **ut musica poesis**. Accentul se va muta de pe „imaginea lumii", pe structurile interioare ale limbajului care vor selecta elemente din lumi posibile doar pentru a se concretiza, pentru a-şi exterioriza forma impusă anterior de comportamentul liric exacerbat.

Există şi situații în care liricul începe să-şi piardă din forță, el nu mai are puterea să supună limbajul, dimpotrivă cel din urmă îşi impune natura lui secvențială; liricul se va mulțumi „să fie numai sugerat". Lumea posibilă se va codifica, de această dată, în limbaj, ascunzând în spatele ei comportamentul liric.

Uneori lumea posibilă din care poemul îşi ia referința este mai apropiată de cea actualizată, alteori distanța între cele

două va fi enormă, până la a nu mai recunoaşte structura lumii actuale. Poezia va rămâne, totuşi, în acest ultim caz, metonimică în alcătuirea ei.

Să comparăm următoarele poeme:

Construiam un imens monument funerar
cum nu mai fusese altul,
Trebuia să se-tindă cât tot ținutul
şi tot înaltul

spre care ridicam cu spaimă ochii
din imensul convoi
unde căram piatra dintr-o parte în alta
şi înapoi.

Construiam un imens monument funerar,
era aproape gata cu tot confortul,
mai tebuiau câteva lucruri neînsemnate
şi fără îndoială mai trebuia mortul.

(Ileana Mălăncioiu, *Monumentul*)

Ce să se vadă? Se vede nea Gică la umbra unui copac
îmbrăcat în halat alb, rotofei şi umil. În depărtare pe
dealuri, trec săteni cu coasa-n spinare. În apropiere,
o soprană cântă Dragă m-aştepți tu pe mine. Nea Gică
adoarme instantaneu. Alunecă spre pod, căutând-o pe
Lucy, urcă în taxiuri împreună cu cei cincizeci de polițişti,
coboară printre hamali de plastic şi îşi face singur cu
ochiul în oglinzile lor. Cerul sclipeşte ca un blitz reflectat
de Koh-y-Noor. Şi nea Gică ajunge într-o fâşie de nor.
Trage perdeaua cu stele şi lună pentru păsărelele de la
cuiburi. Noapte bună! Oh, astfel de frizerie, cine pe ea
n-ar da fata şi zece grame de împărăție!

(T.O. Bobe, *Ce se vede prin ocheanul întors*)

Ambele poeme au o anumită continuitate semantică, structura metonimică fiind evidentă. Cu toate acestea, poemul Ilenei Mălăncioiu nu pare să conțină elemente prin care lumea poemului să se abată de la cea actuală. Există doar un singur indiciu prin care aceasta va fi potențializată şi-n locul ei se va instala cea a poemului; anomalia se realizează prin utilizarea hiperbolei: „imens monument", „cum nu mai fusese altul", „să se-ntindă cât tot ținutul şi tot înaltul." Imaginea poate fi asociată cu cea a unui Turn Babel care nu se extinde numai pe orizontală, ci şi pe verticală, ba mai mult, scopul pentru care este ridicat, fiind vorba despre un monument funerar, devine nu ascensiunea spre viață, ci coborârea în moarte. Dar interpretarea are puțină importanță aici, prin ea nu am făcut altceva decât să adaptez lumea posibilă, la care se raportează poemul, lumii actuale, față de care deviațiile sunt minime, aproape confundându-se.

Spre deosebire de acesta, poemul lui T. O. Bobe descrie o lume în care elementele celei actuale sunt amestecate, având o altă ordine – un peisaj idilic în care îşi fac apariția, pe lângă săteni cu coasa-n spinare, taxiuri şi polițişti. Ba mai mult, au loc întâmplări stranii „nea Gică ajunge într-o fâşie de nor." Pentru a fi adaptată lumii actuale, putem interpreta imaginea ca pe o cufundare a personajului în somn, un personaj aflat într-un mediu rural pseudourbanizat. Ironia fină este o altă modalitate de adaptare a lumii propriu-zise a poemului la lumea actuală – aluzie la Eminescu în citatele postmoderniste: „Noapte bună!", „cine pe ea n-ar da", la formule de basm „fata şi zece grame de împărăție."

Interesant de observat este că în poemul Ilenei Mălăncioiu, cel care vorbeşte aparține lumii poemului, participând la acțiune, pe când la T.O. Bobe povestitorul nu mai aparține acestei lumi, el o priveşte de afară şi o descrie. Lucrul nu este lipsit de importanță pentru înțelegerea atitudinii lirice în cele două poezii. Prezența naratorului în poem va determina o

liricizare mult mai mare a textului în ciuda structurii sale narative; pe când, în cazul celui de-al doilea, sugestia existenței liricului în spatele structurii narative scade tocmai prin eliminarea povestitorului din cadru.Vedem astfel că nu numai între poezia metaforică şi cea metonimică există o diferență de grad a exprimării liricului la suprafața textului, dar şi între poeziile metonimice propriu-zise poate să apară această diferență graduală a liricizării.

1.3. Poezie şi receptare

O nouă distincție care se poate face între poezia metaforică şi cea metonimică stă la nivelul receptării. Tendința pe care o are orice cititor va fi, aşa cum am anticipat deja în secțiunea precedentă, de a adapta lumea posibilă a poemului, lumii actuale prin căutarea unei referințe ce aparține celei din urmă. Dar a găsi noi referințe cuvintelor înseamnă a nu le accepta denotația literală, ci a le da una metaforică. Astfel, diferența metaforic-metonimic va fi anulată.

În „The Metonymic Text as Metaphor", pornind tot de la distincția făcută de Jakobson între cei doi poli ai limbajului, David Lodge ajunge la concluzia că orice text literar este metaforic, doar nonliteratura fiind metonimică. Pentru el noțiunile de metaforic-metonimic se suprapun peste conceptele noastre de denotație metaforică-denotație literală.

> The literary text is always metaphoric in the sense that when we interpret it, when we uncover its „unity" in Ruzaiya Hasan's sense, we make it into a total metaphor... (Lodge, 1979; 109)

Lodge recunoaşte că, la nivelul discursului, este mai uşor să dai un sens metaforic unui text scris într-un „mod metaforic", decât unuia scris într-un „mod metonimic". El consideră că textul metonimic se apropie foarte mult de lumea

reală şi de aici se naşte întreaga dificultate. Un asemenea text pare „o felie de viață", sciitorul creează iluzia că povestea lui aparține istoriei reale; expresia „este ca" ține mai degrabă de o relație de contiguitate decât de una de similaritate.

Dar, în capitolele precedente, am văzut că poemul lui Eminescu se abate foarte puțin de la logica lumii reale cu toate că organizarea discursului este metaforică, pe când poezia lui Nichita Stănescu, deşi încalcă vizibil normele lumii reale, are o organizare metonimică. Singura diferență rămâne discontinuitatea semantică şi tensiunea intratextuală. Lodge recunoaşte totuşi că, în ciuda caracterului realist, textul metonimic rămâne o metaforă deoarece nu este posibil pentru niciun artist să copieze o realitate exterioară, fără să o altereze.

> The most descriptive or most realistic work culminates in a metaphor which is secretly sustains by the continuity of its narrative, and which is revealed at certain points, notably at its end: metaphor of a life, a reality. (idem.)

Această alterare a realității nu este altceva decât o trecere a ei în potențialitate prin înlocuirea cu o lume posibilă. Astfel, „respectul pentru o structură metonimică" nu înseamnă absența interpretării, aşa cum susține Lodge, ci interpretarea limitată, în măsura în care mai putem vorbi în acest caz de o interpretare, la refacere lumii pe care poemul încearcă să o actualizeze, fără să o adaptăm lumii reale. Acest lucru se poate aplica la fel de bine textului metaforic ca şi celui metonimic.

1.4. Scurtă recapitulare a noțiunilor anterioare

Am stabilit până acum următoarele:

1. Distincția denotativ-conotativ nu se dovedeşte a fi utilă pentru poezia ce ridică pretenția literalității şi acordă importanță imaginației; pentru analiza ei este importantă noțiunea de denotație literală opusă celei metaforice.

2. Poemul nu este o structură închisă în sine, ci el îşi are referința într-o lume posibilă, alta decât cea actuală.

3. Între poezia metaforică şi cea metonimică există o diferență de grad în ceea ce priveşte generarea liricului la suprafața textului.

4. Orice structură fie ea metaforică sau metonimică este transformată într-o metaforă prin interpretare şi prin adaptarea ei la lumea actuală.

Rămâne ca în capitolul următor să arătăm deosebirile esențiale între poezia noncomunicării şi cea a comunicării propriu-zise.

1.5. Un tip particular de poezie

Înainte de a încheia, vreau să atrag atenția asupra existenței unui tip particular de poezie – cea care valorifică pastişa:

Ne vom iubi ne vom iubi
în tristul high fidelity
tu vei pleca, eu voi trăi
urlând în high fidelity
ce puşcî grea ce haine gri
istorii high fidelity
şi vast ne va măcelări
copilul high fidelity
Şi tra la la şi tra la li.

(Florin Iaru, *High fidelity*)

Ruptura de sens între versuri este accentuată de absența semnelor de punctuație – luând un vers oarecare nu ştim la ce versuri anterioare să-l raportăm pentru a face textul accesibil. „Ce puşcî grea ce haine gri/istorii high fidelity" este momentul în care continuitatea semantică este perturbată. Prezența semnelor de punctuație ar fi putut să regleze discontinuitatea

semantică, ar fi putut să ne îndrume lectura. Singura virgulă folosită de poet ambiguizează şi mai mult conținutul.

Versul final „Şi tra la la şi tra la li", ironie îndreptată împotriva muzicalității poeziei, ne sugerează că ceea ce ia peste picior poemul este chiar liricul, utilizând structura cu cel mai înalt grad de liricizare – poezia metaforică. Acest gen de poezie este un tip aparte care foloseşte o anumită structură tocmai pentru a o distruge. Organizarea discursului va fi aceeaşi, scopul însă e diferit.

2. Poezie şi comunicare

2.1. Despre conceptul de comunicare

Într-un capitol anterior, am făcut diferența între două tipuri de poezie – o poezie care nu are drept scop comunicarea propriu-zisă, urmărind în primul rând să creeze o lume posibilă, mai mult sau mai puțin asemănătoare celei reale; şi o poezie care intenționa să transmită o informație, oferind un univers simbolic deja legitimat sau care îşi crea propria posibilitate de adaptare. Este de la sine înțeles că primul tip va pune accentul pe imaginație şi se va folosi de limbaj pentru a actualiza o lume potențială, iar transformările suferite de acesta nu sunt altceva decât o consecință a anulării funcției de comunicare în favoarea creației propriu-zise – creația „în limbaj" şi nu „prin limbaj".

Dar, înainte de a trece la analiza propriu-zisă a acestui tip de poezie, vom deschide o scurtă discuție privind conceptul de *comunicare*. Notăm pentru început definiția termenului aşa cum apare ea în *Dicționarul de Ştiințe ale Limbii*, comunicarea este „un proces de transmitere a unui mesaj de la o sursă la o destinație, folosindu-se un anumit cod şi un anumit canal." Jakobson a distins şase factori care intervin în procesul comunicării verbale: emițător, destinatar, mesaj, context, cod,

contact, fiecăruia corespunzându-i o anumită funcție: emotivă, conativă, poetică, referențială, metalingvistică şi fatică. Diferența între numeroasele situații de comunicare se va face în funcție de accentul pus pe una dintre cele şase funcții. Pe de altă parte, comunicarea interpersonală nu are exclusiv funcția de transmitere de informații. Din acest punct de vedere, poezia nu poate fi scoasă în afara sferei unei situații speciale de comunicare diferită de cea comună:

> Pe drept cuvânt se obişnuieşte să se afirme că sistemul de informare artistică e foarte costisitor; dacă volumul de informație n-ar fi o recompensă pe măsură, cititorul nu s-ar supune la o cheltuială atât de mare; în acest raport special între emitent şi destinatar, care se creează când textul este poetic, se poate afla probabil o nouă confirmare a diferenței calitative a compentței poetice; enunțurile poetului nu numai că sunt noi, fapt ce se întâmplă oricărui vorbitor, dar sunt neînlocuibile, şi imposibil de extrapolat din contextul general, decât cu prețul pierderii posibilității de comunicare poetică. (Corti, 1981; 126)

Carlos Bousoño defineşte şi el poemul ca o formă de comunicare:

> Poezia trebuie să ne dea impresia (chiar dacă această impresie ar fi înşelătoare) că, prin intermediul unor simple cuvinte, ni se comunică o cunoaştere de o natură foarte specială: cunoaşterea unui conținut psihic, aşa cum este conținutul psihic în viața reală. (Bousoño, 1975; 45)

Dar, dezvoltând ideea încearcă să facă diferența între o situație de comunicare obişnuită şi comunicarea prin poem. Ceea ce se comunică în poezie nu este niciodată un conținut sufletesc real, ci „contemplarea acestuia."

> Limbajul nepoetic are comun cu cel poetic acest caracter contemplativ şi se diferenţiază de acesta exclusiv prin caracterul celor contemplate. Limbajul nepoetic contemplă un singur component sintetic al conţinutului sufletesc, componentul generic, conceptul, în timp ce prin poezie ni se produce impresia de a contempla conţinutul sufletesc, aşa cum este el, în aspectul lui cu totul particular. (ibid; 49)

Poemul nu este altceva decât o comunicare a unui conţinut imaginar. Bousoño îşi pune întrebarea – dacă acest conţinut sufletesc este imaginar, atunci comunicarea nu este şi ea, la rându-i, tot imaginară.

> ...dacă cititorul ar simţi o comunicare, dar o comunicare inexistentă, am avea dreptul să vorbim de o comunicare iluzorie, ceea ce, la rândul său, ne-ar pune noi probleme, căci, pentru a putea folosi cuvântul comunicare şi a exista obiectivitate în poezie este necesar ca şi comunicarea respectivă să cuprindă un mod oarecare de realitate. (ibid; 51)

Fiecare cititor simte că autorul comunică cu el, numai că în poem nu le vorbeşte autorul propriu-zis, ci unul fictiv, „un personaj, o compoziţie pe care fantezia o realizează pe baza datelor experienţei" (ibid; 49). Comunicare poetului va fi imaginară, în schimb comuniarea personajului care figurează ca poet va fi reală: „nu poetul, ci un personaj care figurează a fi poetul comunică obiectiv cu noi în poezie" (ibid; 54) Se creează în acest mod iluzia comunicării. Orice poem este o formă de comunicare „iluzorie".

Astfel, putem spune că toate cele trei tipuri de poezii identificate de noi ţin de această comunicare „iluzorie". Numai că în receptarea unui text ca situaţie de comunicare (iluzorie sau reală) un rol esenţial îl joacă cititorul. El va fi cel care va transforma poezia metaforică şi metonimică într-o situaţie de

comunicare iluzorie prin procesul de adaptare a lumii posibile a poemului la lumea „reală" (de acceptare şi integrare a unui univers simbolic nelegitimat la unul deja legitimat). El va ataşa permanent o informație conținutului poemului. Numai că această informație va fi diferită de cea din poezia pe care noi am numit-o a comunicării propriu-zise, pentru că la cea din urmă informația nu este ataşată de receptori, ci e oferită chiar de autorul poemului. Această distincție ne apropie de teoria lui Friedrich: dacă în interpretarea unui poem tradițional accentul cade pe conținut, motive şi teme, în cea a unui poem modern interpretarea trebuie să se oprească asupra tehnicii de expresie.

> Un text de Eliot, Saint-John Perse, Ungaretti nu permite o intepretare satisfăcătoare pornind de la conținut... (Friedrich, 1969; 157)

Friedrich susține existența unui stil incongruent în cazul poeziei moderne prin care uneori „temele şi obiectele atinse de el îşi pierd aproape complet semnificația" (ibid; 158). Această situație corespunde în cazul nostru poeziei metaforice şi metonimice, pe când cea a comunicării propriu-zise se încadrează mai degrabă în tipul poeziei tradiționale în care accentul cade pe conținut. Am folosit prin urmare termenul de *comunicare* aplicat poeziei, limitat doar la acest înțeles şi aşa va trebui înțeles în cele ce urmează.

2.2. Trăsături ale poeziei comunicării propriu-zise

A venit momentul să vedem ce înseamnă poezia comunicării propriu-zise, unde se apropie şi unde se îndepărtează ea de primul tip.

Trebuie să menționăm încă de pe acum că scopul unei astfel de poezii va fi transmiterea unei informații „prin limbaj" şi nu creația „în limbaj".

Se-ndoaie coapsa plopului pe culme
Când frunzele de-o nevăzută mână
Atinse cad – şi una câte una
Zburând domol, se spulberă-n țărână.
Se văd în drum şiraguri aşternute,
Un val de vânt le-nvolbură-n risipă,
Viața mea, la tine-acum mi-e gândul,
Cum te fărâmi tu, clipă după clipă?

(Octavian Goga, *Fecunditas*)

Exceptând ultimele două versuri, strofa de mai sus pare să creeze o atmosferă ce aparține unei lumi posibile: „coapsa" substantiv articulat, deşi nu ni se spune nimic despre ea înainte; prezența mâinii nevăzute ce desprinde frunzele şi le „spulberă-n țărână" – toate acestea ar fi adevărate, dacă am accepta denotația literală a cuvintelor, însă ultimele două versuri vin să spulbere iluzia: „Viața mea, la tine-acum mi-e gândul,/Cum te fărâmi tu, clipă după clipă?"

Poetul realizează astfel un tablou al vremelniciei, descrierea nu este decât un pretext pentru a transmite o concluzie subiectivă asupra vieții – timpul care se înfruptă din tot ceea ce este viu. Acesta este singurul sens al strofei, restricția fiind impusă de cele două versuri finale. În acest caz, este necesar să dăm cuvintelor o denotație metaforică.

Să facem distincția între această poezie şi „Peste vârfuri", discutată în capitolul anterior, unde am arătat trăsăturile ei de poezie metaforică. Şi acolo întâlneam acelaşi început, sub forma unui tablou de natură, tablou întrerupt brusc de două versuri ce introduceau în acelaşi timp şi o ruptură de sens: „De ce taci, când fermecată/Inima-mi spre tine-ntorn?"

Dar regimul acestor două versuri în cadrul poeziei este diferit față de cel de la Goga. Versurile acestea nu aduc nici un sens, nu lămuresc existența primelor, dimpotrivă ambiguizează

şi mai mult conținutul. Datorită lor poeziei i se poate da o infinitate de sensuri; nu au efect restrictiv, aşa cum au versurile lui Goga, asupra întregului poem. Versurile lui Eminescu pot primi şi ele o denotație metaforică numai în cazul adaptării lumii poemului la lumea reală, atunci când „respectul" pentru lumea posibilă a poemului este anulat.

Nu aşa stau lucrurile şi în cazul poeziei „Fecunditas", aici lumea posibilă este trecută în plan secund, poetul fiind cel care impune denotația metaforică. Nu lumea descrisă în tablou este importantă, ci ideea pe care poetul o transmite prin intermediul ei (deşi o corespondență peisaj-stare de suflet poate fi identificată, de aceea vom spune că un poem de acest timp se află la limită; există o lume posibilă în spatele lui, dar aceasta e trecută pe un plan secund în interpretare).

2.3. O încercare de delimitare cronologică

Deşi, cele două tipuri mari de poezie nu se găsesc clar delimitate din punct de vedere cronologic – ele apărând nu numai în cadrul aceleiaşi perioade, dar şi în creația aceluiaşi poet – totuşi anumite distincții istorice, privind evoluția genului liric, se pot face.

Edgar Papu definea, ca moment de început al unui nou spirit liric la popoarele moderne, sfârşitul Renaşterii. Renaşterea nu a făcut altceva decât să faciliteze această înnoire. Dar în ce a constat ea? În lărgirea universului exterior ca urmare a creşterii nevoii de cunoaştere şi a descoperirilor multiple. Toate acestea vor solicita intuiția omului care va duce la noi combinări şi raportări între lucruri.

Cel de-al doilea element important este considerat „descoperirea infinitului interior", având drept consecință începutul explorărilor lăuntrice.

> Aşa cum bombardamentul de intuiții, provenit de la descoperirile geografice ale Renaşterii au modificat, (...), sistemul receptivității umane, va schimba şi tipul reprezentărilor, devenite mai ample, mai nuanțate, mai individualizate; şi va substitui în parte şi felul raționamentelor, făcând a fi preferată specia deschisă, cu perspective infinite, a inducției, în locul caracterului plafonat al operațiilor mentale săvârşite sub acoperişul închis al deducției. În felul acesta, toate relațiile şi funcțiunile interioare ale ființei umane îşi vor arăta treptat fețe necunoscute până atunci. Omul îşi va descoperi, emoții, trăiri, stări dispoziționale, visări (...). omul începe, deci, să se caute pe sine, să se exploreze, aşa cum a prins să exploreze universul, ceea ce îl va duce cu timpul până la regiunile secrete ale conştiinței, şi până la zona subconştientului şi a visului. (Papu, 1968; 249)

Manierismul va fi perioada în care omul începe să folosească „un prim univers descoperit" la obținerea „unui viitor univers inventat." Există, în schimb, o sărăcie de mijloace pe care lirismul le are acum la dispoziție, manierismul le va da în schimb noi utilizări. Un exemplu dat de Edgar Papu este motivul trandafirului, utilizat în Renaştere ca să servească o idee. Manierismul îl va desprinde de această idee şi-l va face „scop în sine." Motivele naturale sunt corelate cu cele artificiale. Deşi, această trecere de la un motiv natural, la unul artificial, se explică printr-o „carență poetică", o lipsă „de mijloace proprii pentru a sugera frumosul", totuşi el ar fi un prim moment de detaşare de realitatea lumii concrete. Obiectul natural va fi proiectat într-o lume căruia nu-i aparținea până atunci. De exemplu, compararea femeii cu o statuie îi va asigura celei dintâi o nouă materialitate, imaginea ei va fi recreată. Însă, detaşarea nu va fi completă, obiectul continuând să aparțină lumii naturale.

Adevărata descătuşare a fanteziei se face prin apariția liricii macabrului şi a nopții, ceea ce duce la naşterea unei poezii

fantastice şi la un prim moment de evadare din „cercul apăsător al propriului registru de viață." În romantism, sunt trasate noi coordonate ale evadării – o evadare spațială atât în sens orizontal geografic, cât şi în sens vertical, în înălțime, dar şi o evadare temporală şi una modală.

Sunt schițate într-adevăr „proiecte" de lumi posibile, însă ele sunt permanent însoțite de o idee pe care poetul urmăreşte să o comunice. O excepție ar reprezenta-o poezia macabrului şi a nopții, dar ea se deosebeşte, de cele mai multe ori, de poezia metaforică şi metonimică prin faptul că se înscrie adesea în cadrul genului epic propriu-zis şi nu reprezintă o poezie lirică în care narativitatea limbajului a învins liricul.

Abia la sfârşitul romantismului, creația de lumi posibile se va manifesta cu adevărat. Acum au loc o serie de transformări ce duc de la acea nevoie de evadare, apărută în urma pierderii conştiinței propriei totalități (a omului integral) – „atunci omul peregrinează să-şi afle restul pierdut al ființei sale în spațiu, în amintire, în isterie, în vis", la o mişcare opusă romantismului, o mişcare centripetă de „contopire a elemetelor" şi nu de „dislocare a lor". Se ajunge de aici la acea sinestezie, contopire a mijloacelor de înregistrare a elementelor realității, nu o contopire directă a aspectelor lumii. Lucrul nu este lipsit de importanță fiindcă are drept consecință o accentuare a subiectivității şi o remodelare a materiei lumii reale, rezultând acele lumi noi – lumile posibile. Reprezentările lumii „reale" vor fi recombinate în urma contopirii mijloacelor de înregistrare a lor. Astfel, sunt create lumile posibile pe suportul lumii reale. Toate aceste schimbări sunt evidente nu numai în modul de a crea poezie, ci şi în felul cum este receptată şi analizată. O lucrare interesantă, care demonstrază cele spuse mai sus este eseul lui A. E. Baconsky – „Schiță de fenomenologie poetică." De aici, se desprinde ideea, foarte vehiculată în modernism, că rolul poeziei nu este de a „oglindi realități", ci de-a crea o altă „realitate suprapusă".

> Dar expresia nu este oglindire: poezia nu oglindeşte realităţi, ci se constituie în altă realitate suprapusă, devine o replică a realului, ale cărui date le restruc-turează anulându-le coherenţa şi situându-le în raporturi noi şi nebănuite: actul de revelaţie al acestor raporturi este ceea ce numim creaţie poetică. (Baconsky, 1990; 295)

Dar poezia stabileşte şi anumite raporturi cu realitatea, în sensul că îi preia şi foloseşte elementele pentru a crea o altă lume – „aceleaşi elemete îşi neagă existenţa lor în cadrul structurilor realului şi dau sentimentul irealităţii". Teoria de mai sus trimite la cea a formaliştilor ruşi privind înstrăinarea obiectelor – distincţia între percepţie şi recunoaştere a lui Şklovski. Obiectele din viaţa de zi cu zi sunt recunoscute de către noi pe baza experienţelor anterioare, însă literatura ne va ajuta să le percepem din nou ca şi cum le-am vedea pentru prima oară. Acest fenomen se realizează prin „în-străinarea obiectului", iar literatura urmăreşte facerea, nu ceea ce este făcut, devenirea şi nu rezultatul. Arta devine o „revalorizare" a realului prin deformare, aşa cum o înţelegea şi Ingarden vorbind de schemantismul operei literare. Teoria nu este lipsită de importanţă, ea atrage atenţia asupra formei prin intermediul căreia pot fi înţelese conţinuturile, depăşind dicotomia formă-conţinut.

Mergând pe o idee asemănătoare, Baconsky susţine că: „Elementele realului poetul le preia în cadrul limbajului, ..., utilizând capacitatea lui nominativă, dar făcând abstracţie de semnificaţiile consacrate care-l transformă într-o panoplie de simboluri şi valori stabile. El este dimpotrivă, capabil să le imprime alte funcţii şi semnificaţii acestor date ale realităţii, adeseori în contradicţie violentă cu cele existente în ordinea lor firească."

Procedând aşa, poetul va restructura datele realităţii ce vor apare ca „structuri poetice". Baconsky numeşte această nouă

coerență, care o va înlocui pe cea logică a limbajului, coerență de tip metaforic, identificând-o prin analiza raportului pe care-l stabileşte poezia cu elementele realității.

Există un pericol ce se poate naşte din acest mod de a gândi poezia – pericolul închiderii ei în structuri lingvistice, în limbaj. Poemul începe să fie considerat ca o structură ce se raportează numai la el, o lume în sine. De aici ar rezulta două tipuri de poezie – una care mai păstrează logica inițială a limbajului, stabilind cu realitatea un raport de contiguitate, poezia metonimică, urmând coerența metonimică, şi alta, care anulează logica inițială, stabilind cu realitatea un raport de opoziție, poezia metaforică, urmând coerența de tip metaforic.

Am văzut până aici că în lucrarea de față înțelegerea celor doi termeni este diferită. Există două moduri posibile în care poți privi un poem şi care nu trebuie amestecate:

1. raportul pe care-l stabileşte cu realitatea;

2. modul de organizare internă a structurilor poetice sau coerența poetică.

Aşa cum susține şi Baconsky, poemul preia elemente ale realității şi le transformă. Totuşi, nu putem susține că poemul devine o nouă lume închisă în sine. Poemul nu poate fi o lume pentru că elementele unei lumi sunt infinite pe când poemul are un conținut finit (aşa cum am demonstrat, pornind de la teoria lui Ingarden). Poemul nu face altceva decât să trimită la o lume, să-i anunțe existența surprinzând un singur fragment. Rolul lui este de a actualiza o lume posibilă potențială, dar această lume există în starea ei potențială sau actuală independent de poemul în sine.

Confuzia poate să apară şi din: „creație în cuvinte" şi „creație prin cuvinte". Prin „creație în cuvinte" înțelegem actualizarea unei lumi posibile, pe când prin „creație prin cuvinte" furnizarea de cunoştințe privind anumite credințe sau idei individuale. Raportul pe care-l stabileşte un astfel de poem cu realitatea este cel al lumii posibile cu lumea actuală – de

apropiere sau de depărtare în funcție de cât de accentuată este produsă deformarea realului.

Abia în cel de-al doilea mod de a privi un poem – analiza organizării interne a structurii poetice – putem vorbi de poezie metaforică şi metonimică. Sensul se organizează în forme – fie metaforice, fie metonimice. O anumită coerență semantică internă, care nu va dezvolta structuri paralele construieşte o poezie metonimică – continuitatea semantică. Pe când o întrerupere bruscă a acestei coerețe cu apariția structurilor paralele şi necesitatea stabilirii unor raporturi de similitudine pentru refacerea coerenței şi înțelegerea poemului construieşte o poezie metaforică.

Interpretarea poemului reprezintă următoarea etapă ce urmează stabilirii acestui mod de organizare internă, ce are rolul de a adapta lumea posibilă la realitatea lumii actuale, interpretare prin care poemul devine o metaforă indiferent de structura sa metaforică sau metonimică.

2.4. Sens literal, sens figurat

Am văzut că în situația „creației în cuvinte" rezultă poeme ce-şi iau referința dintr-o lume posibilă şi pentru care nu putem vorbi de tropi, ci doar de cuvinte luate în sensul lor literal, dar care prin asocieri inedite actualizează fragmente de lumi inedite. Prin aceste asocieri se ivesc anumite figuri semantice, însă rolul lor este de a ambiguiza conținutul, de-a „în-străina obiectul".

Situația stă cu totul altfel în cazul poeziei care ține de creația prin cuvinte, aici prezența tropilor are rațiuni diferite, aceştia îndeplinind acel rol de a revela un conținut abstract, de al face accesibil. Nu susținem teoria după care metaforele s-ar împărți în plasticizante şi revelatorii, plasticizarea nefiind altceva decât etapa finală a procesului revelator, aşa cum arată şi Baconsky în studiul amintit:

> Îmi îngădui deci să nu fiu de acord cu autorii ce disting metaforele plasticizante de cele revelatoare, primele stabilind un simplu corelativ, iar celelalte aducând o îmbogățire de substanță. Noțiunea de revelație, reprezentând o modalitate de a dezvălui laturi ascunse ale obiectelor sau fenomenelor, prin care ele se situează în raporturi poetice – şi aceasta constituie de fapt rațiunea oricărei metafore – o include şi pe aceea de plasticizare, pentru că proce-sul de corelațiune plastică nu poate fi conceput ca o acțiune cantitativ-mecanică, menită să creeze simple echivalențe, ci dimpotrivă, ca un act de investigație spre zonele necunoscute ale realității, a plasticiza înseamnă deci a revela. Mai firesc ar fi să înlocuim noțiunea îmbogățirii de substanță prin aceea a îmbogățirii de semnificatie, iar plasticizării să-i acordăm valoare de treaptă sau moment al revelării. (ibid., 327)

Acest tip de metaforă cu rol dezambiguizator sau, mai bine zis, de a concretiza o noțiune abstractă printr-un proces în care etapa finală este cea a plasticizării, este caracteristică poeziei comunicării propriu-zise. Niciodată aceste cuvinte nu vor fi înțelese cu sensul lor literal; de câte ori apar, asemenea tropi trebuie decodificați, iar uneori decodificarea se face în conformitate cu un anumit cod care face accesibilă informația transmisă. Acesta este şi cazul „Psalmilor" versificați ai lui Dosoftei – unde ne confruntăm cu un limbaj specializat al textului sacru, iar cititorul trebuie să aibă cunoştințe minimale privind acest limbaj, pentru a nu citi textul simplificator. Enumerăm aici câteva exemple de metafore de acest tip: vrăbii – oameni simpli; cuib – case; munți – simbolul credinței ca şi stânca, dealul; iepuri – oameni fricoşi.

Să nu uităm că ele, ori de câte ori apar în contexte, nu se vor raporta niciodată la o lume posibilă; termeni precum cerb, stâncă, lună vor fi citiți metaforic, participând la transmiterea unei idei şi nu la actualizarea unei lumi potențiale.

Tu trimiți ape prin tăuri
De cură printre munți râuri,
De să toate heri adapă
Şi le prisoseşte apă,

Şi colunii când li-i seate
Tu-i adăpi fără scumpeate.

(Dosoftei, *Psalmul 105*)

Credința, simbolizată aici prin munți, ape, râuri, îndestulează sufletele însetate după Dumnezeu ale credincioşilor. Astfel, fragmentul va fi înțeles numai prin înlocuirea sensului literal cu cel metaforic.

2.5. Câteva aplicații practice

Un exemplu al creației prin cuvinte ar fi, în poezia românească, poemul filozofic „Viiața lumii". Interesantă este aici dezvăluirea înțelesului stihurilor de către autorul însuşi – accentuând astfel importanța pe care o are ideea transmisă în alcătuirea versurilor.

> Din toate stihurile să înțeleg deşărtările, şi nestătătoare lucrurile lumii, şi viiața omenească scurtă, cu mărturie din David prorocul mai ales. Apoi, unde să pomeneşte de ceriu şi de soare, de lună, de stele, acestea toate că vor avea sfârşit şi să vor primeni. Sfânta Scriptură se învață numai Dumnezeu iastă fără sfârşit şi vecinic. (Miron Costin, 1991; 23)

Poezia se va transforma într-un „discurs" având ca scop transmiterea acestei filozofii sub o formă concretă. Definirea ideii de deşertăciune presupune utilizarea unor termeni specifici poeziei de acest tip. Edgar Papu identifică anumite cuvinte care îndeplinesc rolul de mai sus:

> Ideea trecerii care nu lasă urme... se află... potențată prin sugestii evanescente: fumul, norul, negura. Printr-însele se relevă nu numai caracterul pieritor al vieții noastre, ci şi acela inconsistent al clipei sale de realitate. (Papu, 1968; 55)

În poemul ales de noi, imaginea fumului, a umbrei, a norului asociate cu marea şi visul, sporesc ideea vieții lipsite de consistență ce se scurge către moarte.

Fum şi umbră sântu toate, visuri şi părere.
Ce nu petrece lumea şi-n ce nu-i cădere?
Spuma mării şi nor suptu cer trecătoriu
Ce e în lume să nu aibă nume muritoriu?

(M. Costin)

Dar, în acelaşi timp, aceste elemente lasă şi o altă sugestie, aceea a mişcării – viața, înțeleasă ca tot ceea ce este creat, presupune scurgere, mişcare, consecința inevitabilă fiind moartea, căci deplasarea trebuie să se facă întotdeauna dintr-un punct spre altul, de la naştere către stingere.

Nu-i nimica să stea în veci, toate trece lumea,
Toate-s nestătătoare, toate-s nişte spume.
Tu, părinte al tuturor, Doamne şi împărate,
Singur numai covârşeşti vremi nemăsurate.

(M. Costin)

Are loc percepția subiectivă a timpului născută tocmai din conştientizarea existenței mişcării; la rândul lui, timpul este creat de Dumnezeu ca instrument ajutător în reînnoirea lumii.

Celelalte cu vreme toate să treacă.
Singur ai dat vremilor toate să petreacă.
Suptu vreme stăm, cu vreme ne mutăm viața,
Umblăm după a lumii înşelătoare față.

Vremea lumii soție şi norocul altă,
El a sui, el a surpa, iarăşi gata.

(M. Costin)

Am văzut că scriitorul însuşi numeşte ca sursă principală a ideii centrale a poemului Sfânta Scriptură din care citează: „numai Dumnezeu iastă fără sfârşit şi vecinic". Apar în acest fel două dimensiuni: una eternă, nepieritoare şi alta supusă transformării, creată permanent şi care implică prezența timpului, ducând la apariția sentimentului vremelniciei.

Prin urmare, Sfânta Scriptură funcționa ca un decodificator, iar comparațiile şi metaforele prezente aici au rolul de a integra în lumea cititorului noțiuni abstracte (precum: veşnicie, nesfârşit), folosind lucruri care aparțin universului său şi care-i sunt accesibile.

Fug vremile ca umbra şi nici o poartă
A le opri nu poate ...
I ca apa în cursul său cum nu să opreşte.

Totuşi observăm că jocul abstract-concret nu face altceva decât să mențină „discursul" la un nivel conceptual, chiar dacă, în cele din urmă, conceptul este concretizat; nu se produce încă transformarea ideii în senzație ca la moderni, când va avea loc principala mutație ce va duce treptat la trecerea de la „creația prin cuvinte", la „creația în cuvinte". Acum este importantă „înțelepciunea" celor scrise şi nu sentimentul declanşat de înțelegerea lor.

Cu totul altfel stă situația în cazul poeziei „Meditație" – din care citățm primele două strofe:

Vara şi-apucă zborul spre țărmuri depărtate,
Al toamnei dulce soare se pleacă la apus,

Şi galbenele frunze, pe dealuri semănate,
Sinţiri deosebite în suflet mi-au adus.

O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare!
Cum schimbătoarea lume fugând o rennoiesc!
Câtă nemărginită pun ele depărtare
Între cei din morminte şi acei ce doresc!

Grigore Alexandrescu îşi anunţă totuşi cititorul că ceea ce declanşează peisajul descris este un „simţământ" şi nu o idee: „Simţiri deosebite în suflet mi-au adus." Dar aceste sentimente nu sfârşesc în a crea o lume, ci sunt numite pur şi simplu, pentru ca apoi să „contamineze" ideea sub forma exclamaţiei: „O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare!" Aceeaşi imagine a timpului şi a morţii, care distrug totul, ca în poemul lui Miron Costin, va declanşa aici o suferinţă evidentă. Dar, tocmai pentru faptul că este numită, „discursul" contribuie tot la transmiterea unei informaţii, deşi de alt tip, iar poezia rămâne printre cele ale comunicării propriu-zise.

La Eminescu apare o schimbare importantă în transformarea acestui subiect în materie lirică:

De ce în al meu suflet
De ani eu moartea port,

De ce mi-e vorba seacă,
De ce mi-e ochiul mort?

De ce pustiu mi-e capul,
Viaţa într-un fel?
Şi tu... tu eşti aceea
Ce mă întrebi astfel?

(Eminescu, *De ce în al meu suflet*)

Conştiința vieții ca moarte, a inconsistenței celei dintâi, declanşează un şir de întrebări care maschează ideea. Pe de-o parte ele sunt consecința unui acut sentiment de durere, pe de alta au rolul de-a anula ideea propriu-zisă. Deşi o lume precisă nu prinde contur, poezia nu poate fi încadrată la tipul „creației prin cuvinte", mai ales datorită ultimelor două versuri ce vor proiecta asupra întregii poezii nu un sens, ci o altă realitate – imaginea ființei perfecte care nu se mai percepe pe sine ca un tot. Ea este doar o făptură creată de poet şi nu aparține lumii reale. Anularea transmiterii unei idei şi înlocuirea acesteia cu sentimetul disperării, care va duce la actualizarea unei lumi propriu-zise, deci la „creația în cuvinte", o întâlnim în „Pastel", de Bacovia, din care voi cita, pentru exemplificare, numai primele două strofe:

Buciumă toamna
Agonic – din fund –
Trec păsările
Şi tainic s-ascund.

Țârâie ploaia...
Nu-i nimeni pe drum;
Pe-afară de stai
Te-năbuşi de fum...

Aici, ideea nu este numită, iar sentimentul nu este descris; ele vor ține mai degrabă de interpretarea noastră decât de universul propriu-zis al poemului, atunci când vom încerca să adaptăm lumea acestuia, lumii noastre.

2.6. Scurtă recapitulare a noțiunilor anterioare

Aşa cum ne-am obişnuit până acum, vom încheia şi acest capitol cu o scurtă recapitulare a discuțiilor de mai sus:

1. Poezia noncomunicării duce la actualizarea unei lumi potențiale şi presupune „creația în cuvinte";

2. Poezia comunicării va urmări transmiterea unei idei prin concretizarea noțiunilor abstracte;

3. Dacă în cazul poeziei metaforice şi metonimice cuvintele vor fi înțelese cu sensul lor literal, în cea a comunicării esențială este prezența tropilor al căror rol va fi tocmai de a face accesibilă ideea şi nu de a ambiguiza conținutul.

Partea a III-a
POEMUL CA METAFORĂ

1. Structură şi receptare

Revenim, la începutul acestui capitol, asupra termenului de „noncomunicare" pentru a atrage atenția că, aplicat poeziei, nu trebuie înțeles ca absență a mesajului (o creația inocentă fiind practic imposibilă), ci ca disimulare, ascundere a mesajului în spatele structurii de suprafață. Acest poem al „noncomunicării" este mai „adaptabil", având un grad mai mare de libertate, lumea lui posibilă poate primi diferite interpretări în diferite epoci, angajându-se în realții interesante atât cu „sistemul literaturii", cât şi cu canonul.

1.1. Poemul „noncomunicării" şi canonul

Împărțind canonul în ştiințific şi cultural[18], ne interesează relația care se stabileşte între acel tip de poem, denumit de noi poem al „noncomunicării", şi canonul estetic sau critic, parte a canonului cultural.

Canonul estetic, divizat la rândul său în două niveluri: clasic şi modern, va avea o structură de profunzime, stabilă, şi una superficială, supusă schimbărilor permanente. La aceste două componente se mai adaugă o a treia, componenta metaliterară sau critică:

[18] Aşa cum este descris de Mircea Martin în studiul „Despre canon într-o epocă postcanonică".

> Canonul nu conține numai lista de opere, dar şi criteriile, principiile după care acestea au fost alese... Şi, mai departe, nu numai selecția operelor şi a autorilor canonici are importanță, ci şi interpretarea lor. (M. Martin, p.304)

Această „interpretare" poate să acționeze la nivelul stratului de profuzime al canonului şi să modifice astfel tocmai structura stabilă, demonstrând posibilitatea deschiderii canonului la toate nivelurile. Aici critica şi teoria receptării joacă un rol major, însă nu trebuie acordată o mai mică importanță poemului în sine, a cărei structură oferă, la rându-i, criticului posibilitatea de a acționa asupra stratului profund al canonului.

Orice poem în care „ideologia" este mascată şi în care accentul cade nu pe „închiderea" mesajului, ci pe crearea unei structuri ce descrie o lume posibilă, izolând în acelaşi timp universul la care trimite de lumea „reală", dar şi deschizându-l către lume, prin creşterea numărului posibilităților de adaptare la structurile realității, acest poem va primi interpretări diferite în epoci diferite sau în aceeaşi epocă, ducând astfel la schimbarea permanentă a stratului profund al canonului, la dinamizarea lui. În aceste noi interpretări un rol decisiv îl joacă şi stratul superficial, cuprinzând operele noi ce proiectează o altă lumină asupra stratului de profunzime, aducând la suprafață şi dinamizând ceea ce era aparent static, „împietrit". Dar interacțiunea dintre poeme, cât şi cea dintre structuri, devine posibilă prin procesul de receptare, receptorul fiind cel care creează dialogul dintre poeme printr-o inițială dialogare a sa cu poemul. Cu alte cuvinte, dialogul receptor-poem este cel care dictează dialogul poem-poem[19], sfârşindu-se printr-un dialog strat modern-strat clasic.

[19] Nu vrem să negăm aici rolul dialogului autor-poem, numai că, din punct de vedere al teoriei noastre, acesta din urmă ascunzându-şi mesajul în spatele structurii nu va avea ca scop stabilirea unui sens şi a unei referințe prin acest dialog, rolul lui fiind de pulverizare a mesajului şi nu de clarificare, de

Dialogul, în cazul creației artistice, nu înseamnă altceva decât adaptarea lumilor posibile actualizate la lumea reală, poemul fiind privit mereu ca o mare metaforă. Numai aşa lumea textului devine accesibilă şi poate forța deschiderea canonului la ambele niveluri.

Din cele de mai sus trebuie să reținem că:

a. structura poemului este decisivă în interpretare şi în relația dintre straturi;

b.„clasicul" este numai „aparent" static, închiderea manifestându-se doar în absența unui dialog între receptor-poem-straturi (de altfel şi stratul modern, în absența dialogului, rămâne închis, pentru că nu poate primi nimic din afară; o operă nu pătrunde în canon decât angajându-se într-un dialog cu receptorul); adevărata natură a clasicului este dinamică prin modificarea perspectivelor de interpretare.

1.2. Poemul „noncomunicării" şi sistemul literaturii

Literatura privită ca sistem poate avea două componente majore: zona *corpusului* de texte propriu-zise (actualizări ale unor lumi posibile imaginate de autor) şi zona interpretărilor (adaptări ale lumilor posibile la realitate).

Zona *corpusului* de texte conține totalitatea operelor ca structuri individuale, lumi posibile fără un mesaj clar conturat şi fără o ideologie anume. Mesajul devine vizibil, fiind bine definit, abia în zona interpretărilor care sunt în acelaşi timp şi purtătoarele ideologiilor, asigurând legătura operelor din prima zonă cu realitatea şi cu sistemul cultural.

Cultura are ca finalitate integrarea în sistemul ei a unei opere artistice valoroase, iar valoarea nu poate fi atribuită unei opere decât în urma unui act interpretativ. Aşadar, dialogul

---

deschidere şi nu de închidere. În schimb, receptorul va angaja poemul într-un dialog cu celelalte poeme pentru condensare şi nu pulverizare, pentru închiderea lui într-un sens.

poem-receptor duce la o interpretare ce se sfârşeşte cu un act de valorizare, care va face poemul integrabil în sistemul cultural. Dar interpretarea presupune crearea unui mesaj integrat, la rându-i, în sistem.

Dacă poemul ca structură individuală nu avea un mesaj bine definit şi nu putea fi considerat vehicul informațional (de aceea am şi denumit-o poezie a „noncomunicării" sau a iluziei comu-nicării), cultura, dimpotrivă, este purtătoare de informație, rolul ei fiind de a integra şi a transmite epocilor viitoare un mesaj caracteristic unei epoci particulare. Se asigură în acest fel dialogul trecut-prezent-viitor[20] în cadrul sistemului cultural.

Dincolo de toate acestea, privind literatura numai la nivelul primei zone, un poem rămâne o creație a unui autor al cărei scop este de a-şi ascunde mesajul (şi implicit ideologia), pentru ca el să se poată adapta, prin interpretările primite, cât mai multor epoci, forțând permanenta deschidere a stratului clasic al canonului.

A numi poemul creație nu anulează prezența „realului", fiindcă, indiferent de gradul de deviere de la acesta, elementele vor fi preluate permanent dintr-un univers simbolic deja legitimat, recombinarea lor ducând la apariția unei noi lumi. Luat în ansamblu, universul poemului se poate depărta de „real", ajungând chiar până la negarea lui. Cu toate astea, acelaşi univers, privit la nivelul fiecărui element în parte al structurii lui, prezintă elemente ce pot fi identificate în alt univers simbolic, de unde au şi fost preluate. Astfel, el este independent, deşi mai păstrează încă „realul", scopul ultim fiind în cele din urmă deschiderea, scop de nerealizat în cazul izolării totale (izolare de altfel imposibil de obținut – oricât de mare ar fi distanța dintre cele două lumi elementele comune sunt mereu

[20] Deşi împărțirea temporală în trecut-prezent-viitor nu este satisfăcătoare, o vom păstra totuşi pentru a nu complica explicația cu amănunte nesemnificative scopului acestei lucrări.

prezente). Poemul nu devine în acest fel nici superior, nici inferior „realității", nici nu se completează, nici nu se anulează reciproc, ele doar interacționează prin dialogul (traducerea) în (pe) care le angajează (o efectuează) receptorul. Cunoscându-l nu vom cunoaşte realitatea mai bine decât până atunci, dimpotrivă „realitatea" (sau universul legitimat) este cea care ne ajută să avem acces la noul univers propus de poem.

Să ne oprim, în cele ce urmează, asupra citatului de mai jos:

> Cunoaşterea lumii îşi are în ştiință calea ei autorizată şi orice aspirație a artistului la vizionarism, chiar dacă este productivă sub raport poetic, are întotdeauna în ea ceva echivoc. Mai mult decât o cunoaştere a lumii, arta produce comple-mente ale lumii, forme autonome care se adaugă celor existente, manifestând legi proprii şi o viață personală. Totuşi, orice formă artistică poate foarte bine să fie considerată, dacă nu ca un substitut al cunoaşterii ştiințifice, cel puțin ca o metaforă epistemologică: adică, în fiecare secol, modul în care se structurează formele artei reflectă în forma comparației, a metaforei, a rezolvării conceptului în imagine – modul în care ştiința sau oricum, cultura epocii concep realitatea. (Eco, 2005: 62)

De aici, reținem:

1. „arta produce complemente ale lumii, forme autonome care se adaugă celor existente, manifestând legi proprii şi o viață personală."

2. „orice formă artistică poate foarte bine să fie considerată.... o metaforă epistemologică" – modul în care se structurează formele artei reflectă modul în care ştiința sau cultura epocii concep realitatea.

Arta creează, aşadar, forme autonome sau lumi posibile ce se supun propriilor legi. Cunoaşterea acestora (a legilor) nu ne ajută la cunoaşterea realității, deşi orice poem, pe de altă parte, încorporează în structura lui de adâncime formele sub care este concepută realitatea în cultura unei epoci. Într-adevăr, această structură de adâncime asigură legătura între cele două lumi, numai că ea este ascunsă de către artist, scopul poemului nefiind acela de a ne oferi această informație; ea reprezintă doar o bază, un schelet care susține noul univers. Totuşi, tocmai prezența lui se pare că ar nega teoria operei deschise, şi a posibilităților infinite de interpretare a unei creații artistice.

Să considerăm poemul alcătuit din două staturi – stratul de adâncime sau scheletul (modul de a concepe realitatea al culturii epocii) şi stratul superficial, de actualizare a unui nou univers, noua lume posibilă.

La nivelul acestui strat de suprafață interpretările pot fi nenumărate, deoarece niciodată actualizarea lumii posibile nu se poate face în întregime. Autorul oferă doar descrierea unei părți a ei. Eco observă această nedesăvârşire, nevoie de întregire, însă în timp ce pentru noi nedesăvârşirea este legată de referința opacă şi plasată în spatele poemului (lumea posibilă la care se raportează poemul şi din care el actualizează o mică parte), pentru Eco ea ține de structura internă a operei în sine, care va trebui refăcută de receptor.

> Autorul oferă, în sfârşit, consumatorului o operă care trebuie desăvârşită; nu ştie cu precizie în ce fel va fi dusă la capăt opera, dar ştie că opera dusă la bun sfârşit va fi, totuşi, întotdeauna opera sa, nu o alta, şi că, la sfârşitul dialogului de interpretare, va fi concretizată o formă care este forma sa, chiar dacă organizată de altcineva într-un fel pe care nu-l putea prevede în întregime pentru că, în esență, propusese posibilități deja organizate în mod rațional, orientate şi dotate cu cerințe organice de dezvoltare. (idem.)

Dar, aşa cum am arătat în capitolele anterioare, deschiderea poemului nu se produce prin cufundarea receptorului în universul acestuia, în structurile creației, ci prin încercarea receptorului de a adapta (traduce) lumea posibilă din spatele creației propriului univers, cu alte cuvinte, încercarea de a nega existența unui nivel de adâncime (pe care de altfel autorul îl ascunde), a scheletului, deşi tocmai elemente aparținând acestui strat, şi care asigură legătura lume posibilă – lume „reală", sunt cele care vor fi utilizate de receptor în adaptare (traducere), numai că el le va da o altă structurare, va înlocui, deci, structura de adâncime a operei. Acest lucru este posibil prin ocuparea de către cititor a funcției autor deschisă în text; astfel se produce o schimbare de „referenți", un univers simbolic este înlocuit cu un alt univers simbolic (sau un univers simbolic este tradus în limbajul altui univers simbolic).

1.3. Structură, receptare şi relația dintre ele

Relația care se stabileşte între cititor şi lumea posibilă a poemului are la bază acea iluzie a comunicării, aşa cum am prezentat-o într-un capitol anterior, făcând referire la teoria lui Bousoño. Trăind cu acea iluzie a comunicării, receptorul crede că tot ceea ce creează el, luând ca punct de plecare lumea poemului, este de fapt informație transmisă de autor.

Pe de altă parte, opera propriu-zisă are o anumită structură ce permite acest tip de interacțiune autor-cititor. În „Actul lecturii", Wolfgang Iser descrie două orientări diferite ale receptării:

1. fenomenele prelucrării textului – totalitatea atitudinilor şi reacțiilor ca factori deteminanți pentru receptarea textului.

2. textul însuşi – acesta fiind „o indicație de receptare" şi „un potențial de efect" ale cărui structuri inițiază şi controlează procesele de prelucrare.

Textul devine, în acest fel, un potențial de efect ce va fi actualizat în procesul lecturii. „Importanța primordială este ceea ce ni se întâmplă prin aceste texte", afirmă Iser, iar această teorie a efectului estetic este „ancorată în textul propriu-zis." Ceea ce-l „afectează", de fapt, pe cititor este structura textului, structură impusă, după Iser, de către autor şi purtătoarea intenției acestuia. Încercând să descrie această structură, Iser porneşte de la teoria lui Ingarden a locurilor sau punctelor de nedeterminare răspunzătoare de schematismul operei literare. Aceste locuri nedeterminate trebuie anulate în procesul receptării, anularea lor fiind posibilă datorită existenței unor elemente, numite elemente potențiale, ce pot fi actualizate în procesul lecturii. Dar locurile de nedeterminare nu sunt elemente statice, aşa cum credea Ingarden, ci, prin înmulțirea numărului lor, pot duce la interacțiunea diferitelor perspective schematizate. Iser complică structura de mai sus, introducând şi alte elemente: simbolurile şi negativitatea (alcătuită la rându-i din negații şi goluri). Golurile nu cer cu necesitate umplerea lor, ci au ca rol creşterea posibilităților combinatorii ale schemelor textului.

> Golurile nu pot fi descrise în sine, deoarece ca „pauze ale textului", ele nu sunt nimic; totuşi din acest nimic se naşte un impuls important al activității constitutive a cititorului. (Iser, 2006: 401)

După Iser, prezența şi felul cum sunt organizate golurile în text dictează orientarea cititorului. Totuşi, rolul lor nu poate fi unul atât de mare, având în vedere că **intenția** autorului este de a-şi ascunde **intenția**, pentru o mai mare deschidere către cititorul său. Astfel, tocmai existența golurilor permite modificarea acelei structuri de adâncime, scheletul referinței, identificat de noi în capitolul precedent, şi nu dezvăluirea lui.

Mai spuneam atunci că ne distanțăm de punctul lui Eco de vedere şi că nedesăvârşirea nu ține de opera în sine, ci de referința opacă; receptorul lucrează asupra referinței şi nu asupra textului, deşi această posibilitate este oferită de text, totuşi ceea ce suferă modificări este referința. Apar astfel texte şi lumi suprapuse, în funcție de numărul şi tipul receptărilor. De remarcat că ambele straturi descrise de noi erau legate de referință şi nu de structura interioară a textului. Golurile şi negațiile nu sunt altceva decât modalități de a ascunde scheletul referinței, creând posibilitatea generării referințelor multiple.

Astfel, şi în cazul poemului, nivelul de adâncime rămâne ambiguu. Dacă semnificația este reprezentată de sens plus referința corespunzătoare lui, atunci modificările semnificației sunt determinate de modificările referințelor de către receptor, prin ignorarea stratului de adâncime şi afirmarea straturilor referențiale superficiale. Sensul rămâne permanent acelaşi.

2. Poemul ca metaforă. Poemul între actualizarea realității şi potențializarea de lumi posibile

Am încheiat capitolul anterior lăsând deschisă problema sensului, a posibilei lui stabilități în cadrul poemului, dincolo de orice modificări de referințe şi semnificații. Întrebarea care se ridică este dacă existența lui influențează în vreun fel receptarea şi implicit interpretarea poemului. Poate exista o interpretare care să se bazeze pe o pulverizare a sensului (nu a semnificației)? Poate fi acesta destabilizat?

Definind sensul ca vehicul obiectiv al intențiilor din opere, a „ceea ce vrea să spună artistul", şi pe care le diferențiază de conținut, Adorno demonstrează rolul secund jucat de acesta în operele de artă, dar şi importanța existenței lui. Pe acest caracter paradoxal al sensului se va baza întreaga

discuție propusă de noi. Astfel, intenția rămâne indiferentă față de poem dacă este gândită în mod abstract; totuşi, ea „devine mimetică în virtutea limbajului şi se exteriorizează în elementul nonconceptual fără să-şi sacrifice caracterul conceptual, ea stabileşte o tensiune fertilă în raport cu conținutul, cu poetizatul". Intenția se obiectivează prin sens în poetizat, iar jocul dintre intenție-sens-conținut sfârşeşte într-o tensiune la nivelul poemului. Am demonstrat mai sus existența unui strat de adâncime care aparține sensului, locul unde intenția este obiectivizată prin elemente preluate din exterior. Stratul superficial, strat ce aparține conținutului, aduce cu sine o remodelare a acestor elemente preluate din exterior, făcându-le să îşi piardă asemănarea şi legătura cu acesta din urmă. La limita dintre cele două straturi se naşte tensiunea. Importanța existenței sensului constă tocmai în această posibilă legătură cu exteriorul întrupată prin sens în stratul de adâncime (strat mimetic), şi care este permanent anulată în cel superficial. Adorno diferențiază două tipuri de sens în cadrul operei: „sensul nu este legitim în opera de artă decât în măsura în care el este în mod obiectiv mai mult decât sensul propriu operei." Sensul obiectiv sau intenția nu este identic sensului propriu al operei, cel pe care autorul îl poate suprima. Ele se pot suprapune sau distanța, însă sensul obiectiv rămâne mereu stabil:

> Căci sensul prin care se sintetizează opera de artă nu poate fi ceva ce îi revine chiar artei să elaboreze; nu poate fi substanța ei. Dacă totalitatea operei prezintă sensul şi îl produce estetic, atunci opera în sine îl reproduce. Sensul nu este legitim în opera de artă decât în măsura în care el este în mod obiectiv mai mult decât sensul propriu operei. Epuizând fără milă toate posibilitățile coerenței de sens, operele de artă se amăgesc singure aducând prejudicii sensului. (Adorno, 2006: 167)

Aş numi totuşi acel sens propriu semnificație, pentru că el se naşte din asocierea sensului obiectiv cu o referință fixă, de aceea poate fi şi suprimat. Criza din arta modernă va fi mai degrabă o criză a semnificației, decât una a sensului, apărută nu prin absența vreunei semnificații, ci prin excesul de semnificații posibile atribuite unui poem, ca urmare a suprimării unei referințe stabile de către autor. Astfel coerența se destramă; dar oare a existat ea vreodată, chiar şi în poeziile comunicării propriu-zise? Ce înseamnă un poem coerent? Ce creează această coerență?

> Forma estetică este organizarea obiectivă într-o elocvență coerentă a tot ceea ce apare în interiorul unei opere de artă. Ea este sinteza nonviolentă a elementelor dispersate, pe care le conservă, totuşi, aşa cum sunt, în divergența şi contradicțiile lor, şi tocmai de aceea ea este pe bună dreptate o realizare a adevărului. Unitate instituită, ea se suspendă constant pe sine însăşi; îi este esențial de a se întrerupre prin acel Altul al ei, iar coerenței sale îi este vital să înglobeze noncoerența. În raport cu acest Altul, a cărei stranietate o temperează menținând-o totuşi, ea este elementul antibarbar al artei. (ibid.: 204)

Prin urmare, orice coerență devine vizibilă la nivelul formei, ca principal punct de manifestare a ei, constând în sinteza elementelor contradictorii. Coerența ar corespunde astfel unei sinteze a contrariilor; numai că sinteza presupune întotdeauna anularea elemente opuse care iau parte la proces, la Adorno jocul înseamnă o permanentă facere şi desfacere a sintezei, actualizări şi potențianlizări succesive a coerenței şi noncoerenței, a refacerii unității şi a susendării acesteia. Dar mai putem vorbi de sinteză şi de anularea prezenței elementelor contradictorii dacă este posibilă refacerea noncoerenței unui poem? Sinteza ar presupune, tocmai prin anularea contadicției, prin spulberarea contrariilor, o stabilitate a sistemului. Existența

instabilității demonstrează imposibilitatea susținerii unui proces de sinteză. Elementele dispersate şi contradictorii ale unui poem continuă să se manifeste permanent, interacționând fără a se anula. Urmând teza lui Ştefan Lupaşcu, practic sinteza într-un sistem este imposibilă, prezența ei ar duce la moartea sistemului. La nivelul operei este prezentă o dialectică fără sinteză. Întreaga demonstrație are la bază asemănarea dintre opera de artă şi microuniversul cuantic cu dialectica lui microfizică. Logica esteticii este o logică a contradictoriului care se opune noncontradicției şi aspectului rațional în opera de artă.

> Aşadar, logica esteticii trebuie să evolueze, să fie orientată în sens contrar logicii eticii; contrar unui proces rațional sau irațional, cu alte cuvinte contrar unui proces de noncontradicție. Logica esteticii trebuie deci să păşească de la noncontradictoriu la contradictoriu; ea priveşte spre contradicție. (Lupaşcu, 1982: 360)

Atât coerența cât şi noncoerența trebuie să se manifeste simultan şi contradictoriu, fără anularea niciuneia dintre ele. Actualizările şi potențializările se vor face simultan şi numai parțial, astfel încât unitatea şi diversitatea să fie prezente permanent, în stare de semiactualizare şi semipotențializare. Poemul devin în acest fel „soiuri de cuante", socotite ficțiuni sau lumi artificiale (aici intră şi lumea aşa-numită reală).

> La drept vorbind, nu e mai artificială, mai factice decât orice altă lume existențială sau logică, decât oricare alta căreia i se acceptă atributul de realitate sau adevăr. Dar se consideră o ficțiune tocmai opera de artă fiindcă este contradictorie, ca atare ea se sustrage uneia sau alteia dintre devenirile care duc la noncontradicție şi, prin aceasta, la ceea ce numeam adevăr şi realitate... În lumina acestei logici integrale, arta nu poate fi cercetarea nici a adevărului şi nici a realului (rațional sau irațional), ci...

> pur şi simplu a falsului[21], în calitate de contradicție logică existențială, imanentă existentului. (ibid.: 362)

Numai în această nouă accepțiune a conceptelor de adevărat şi fals poate fi considerată poezia un „univers" arificial; trăsăturile ei o fac să poarte în sine proprietățile increatului. Ea nu este o creație, ci substanța devenirilor fără sfârşit. Raționalul şi iraționalul sunt plasate undeva în afara ei, actualizarea lor făcându-se în clipa în care poezia este receptată (ea nu poate fi niciodată recreată prin recepatre, pentru că, anterior receptării, starea ei este una a increatului), fiindcă păstrează în sine ambele posibilități. Astfel, poezia, în special, şi arta, în general, sunt domeniul libertății absolute, iar estetica este „ştiința cuantică în germene, în faşă".

> Din aceste considerații, din această structură logica a artei rezultă că ea este un elan către libertate (a indiferenței), către necondițional: am observat că ceea ce naşte punctele, zonele de necondiționalitate este contradicția ca fals, ca un conflict logic existențial. Prin urmare arta este o libertate a indiferenței. (ibid.:363)

•

Fiind un increat, opera poate genera lumi, poate fi tradusă în limbajul oricărui univers simbolic. Pentru asta trăsătura ei de metaforă, poezia ca mare metaforă, este esențială. Discuția care se bazează pe o analiză a figurilor de stil clasice nu mai are semnificație în abordarea noastră. Metafora devine echivalentul increatului, opera ca univers deschis, ce nu mai este autonom față de lumea exterioară, dar nici nu se confundă cu aceasta. Opera ca mare metaforă nu este altceva decât o stare T

[21] Adevărul şi falsul într-o logică a contradictorilui îşi pierd semnificațiile tradiționale. Adevărul devine manifestare a noncontradicției, având la bază o dialectică macrofizică, pe când falsul va reprezenta contradicția într-o dialectică microfizică.

pură, din care se pot naşte atât lumi autonome, cât şi părți ale celei deja existente.

Dar ce este o stare T? Şi ce devine jocul semnificație-sens-referință?

Starea T este tocmai dialectica dialecticilor, care nu presupune sinteza, ci suprapunerea parțială a elementelor contradictorii, reale şi ficționale. La nivelul ei există un puternic echilibru între stările de semiactualizare şi semipotențializare a contradictoriilor. Ea devine astfel o stare intermediară ce va putea crea lumi sub intervenția dezechilibrantă a unui receptor, care îi va reda o coerență iluzorie. Opera-metaforă va fi transformată de receptor într-o lume prin legarea de o referință stabilă, actualizată, pe care va părea că o dedublează, devenind astfel un simulacru al realității. Legătura între semnificație-sens-referință este una artificială, creată de receptor în timpul lecturii. În absența receptării, nu există nimic altceva decât un sens „obiectiv", fără conținut, alcătuit din lanțuri de semnificanți fără semnificați. Ea se sustrage realului, negându-l. Dar, în acest sens, receptarea nu va fi altceva decât o încercare de „îmblânzire" a poemului, de adaptare a lui la un sistem cultural.

Partea a IV-a
DOUĂ TIPURI DE DISCURS

1. Discursul poetic

În această ultimă parte, aş vrea să revin la o problemă pe care am anunțat-o încă de la început, însă nu am adus-o în discuție până acum. Spuneam atunci că, pe tot parcursul cercetării, trebuie să avem permanent în minte distincția discurs în versuri-discurs în proză. Adesea poezia a fost asociată cu discursul în versuri şi de aceea se vorbeşte mai tot timpul de o opoziție poezie-proză, ca şi cum celei dintâi i-ar fi impropriu un discurs narativ. Cu toate acestea, apropierea poeziei de un discurs narativ a fost observată nu de puține ori; este ceea ce-l îndreptățeşte şi pe Gheorghe Crăciun să vorbească despre o poezie tranzitivă căreia îi atribuie caracteristicile prozei.

În lucrarea sa „Discursul poetic şi discursul romanesc", M.M. Bahtin încearcă să descrie deosebirile dintre aceste două tipuri de discurs. Dacă discursul romanesc este plurilingvist şi dialogic, nu acelaşi lucru se poate susține şi despre cel poetic: „în proza artistică, mai cu seamă în roman, dialogizarea străpunge din interior însăşi conceperea de către discurs a obiectului său şi a expresiei lui, transformând semantica şi structura sintactică a discursului. Interioritatea dialogică devine aici, într-un fel, evenimentul discursului însuşi, pe care îl însuflețeşte şi îl dramatizează din interior, în fiecare din elementele lui." La polul opus se află „genurile poetice, **în sens restrâns**[22]", În care dialogizarea nu e „utilizată din punct de

[22] Sublinierea îmi aparține.

vedere artistic"; acest discurs îşi este suficient sieşi şi nu presupune enunțuri străine. Astfel, „stilul poetic este izolat, în mod convențional, de orice interacțiune cu discursul străin, de orice privire asupra discursului altuia." Indiferent despre ce ar vorbi, poetul vorbeşte doar în limbajul propriu, iar pentru reprezentarea unei lumi străine, el nu apelează la limbajul altuia „ca mai adecvat acestei lumi". „În schimb, prozatorul încearcă să spună într-un limbaj străin şi ceea ce îl priveşte personal"; în acest fel, el măsoară, mai tot timpul, universul său cu „dimensiuni lingvistice străine".

Prin urmare, ceea ce stabileşte distincția dintre cele două discursuri este limbajul. Discursul poetic se află mereu în căutarea unui limbaj special, unitar şi unic, lucru care îl face să accepte şi să folosească doar „limbajul direct intențional, din al cărui punct de vedere celelalte limbaje sunt considerate ca obiectuale şi nicidecum egale cu el. Spre deosebire de poet, prozatorul „nu-şi purifică discursul de intențiile şi tonurile străine, nu distruge germenii plurilingvismului social, nu înlătură acele figuri lingvistice şi maniere de vorbire care transpar dincolo de cuvintele şi formele limbajului, ci dispune toate aceste cuvinte şi forme la distanțe diferite de ultimul nucleu semantic al operei sale, de propriu centru intențional." Din această perspectivă, dicursul romanesc este mai social decât cel poetic. Cu toate acestea, Bahtin nu neagă existența unei dimensiuni sociale a acestuia din urmă, doar că formele poetice reflectă procese sociale de durată mai mare, „tendințele de veacuri ale vieții sociale", pe când cel romanesc reacționează foarte sensibil la cele mai mici schimbări şi oscilații ale „atmosferei sociale".

Din toată această demonstrație a teoreticianului rus, reținem pe de-o parte faptul că distincția dintre discursul poetic şi cel romanesc stă în tipul de limbaj adoptat, ceea ce permite o deschidere mai mică sau mai mare spre latura socială (fără să afirme închiderea totală în sine a discursului poetic); pe de alta,

că are în vedere doar genurile poetice în sens restrâns. Însă ce înțelege Bahtin prin acest „în sens restrâns" nu ni se spune limpede. Putem doar deduce că se referă strict la forma versificată a poeziei şi numai în varianta ei modernistă, atunci când accentul începe să cadă în special asupra interesului de a crea un limbaj nou pentru discursul de acest tip: „la începutul secolului XX, când prozatorii ruşi au început să manifeste un interes deosebit pentru dialect şi pentru skaz (povestirea directă la persoana întâi), simboliştii (Balmont, V. Ivanov), apoi şi futurştii visau să creeze un limbaj special al poeziei şi chiar au făcut încercări pentru crearea unui asemenea limbaj (V. Hlebnikov)." „Genurile poetice", cum le numeşte Bahtin, sunt împiedicate să utilizeze „stratificarea fundamentală a limbajului" de către ritm. Acesta creează o unitate a discursului poetic care distruge posibilitățile de manifestare independentă a „lumilor şi figurilor socio-verbale aflate în discurs." Explicația lui Bahtin are două neajunsuri, el opune ritmul discursului poetic ritmului discursului romanesc şi limbii vorbite, ca şi cum cele două ar îndeplini funcții diferite în cadrul fiecărui tip de discurs şi nu în cazul operelor individuale, unde ritmul este folosit (sau mai bine zis prezent) în strânsă legătură cu celelalte elemente formale şi de conținut, în plus, chiar în cazul poeziei, el nu este adesea un element ce asigură unitatea interioară, dimpotrivă poate fi tocmai elementul care sparge această unitate, care introduce în discurs o ruptură, o dicontinuitate, în spațiul căreia se poate instala un cu totul alt tip de limbaj. Discursul poetic permite şi el astfel de „abateri" de la „natura lui închisă", în măsura în care putem vorbi de această natură, fiindcă tocmai de aici se ridică o altă problemă importantă. A accepta afirmațiile lui Bahtin înseamnă a accepta existența unei naturi a limbajului propie discursului poetic, limbajul fără deschidere în afară, orientat numai asupra sa, intrând în contradicție cu însăşi concepția lui despre genuri, conform căreia „fiecare gen dispune de modalitățile sale, de mijloacele

sale de a vedea şi interpreta realitatea, accesibile numai lui". Este pericolul pe care teoreticianul îl presimte şi revine în final asupra ideii, susținând că şi discursul poetic este social, numai că reflectă „tendințele de veacuri ale vieții sociale". În ce ar consta aceste tendințe nu ni se spune însă. Ar fi mai degrabă genul poetic un mod de a surpinde ceea ce este permanent, continuitatea şi nu discontinuitatea, care rămâne apanajul prozei? Greu de susținut această idee, cu atât mai mult cu cât limba fiind un construct social, a încerca să o ataci în substanța sa, duce mai degrabă la o încercare de revoltă, o tendință de a dărâma întreg edificiul cultural pe care se sprijină o societate, decât o încercare de a-i surprinde continuitatea. Mai mult, acest tip de poezie, care urmăreşte abaterea de la limbajul comun, nu este singurul existent, iar trăsăturile acestui discurs nu poate fi generalizat.

Credința într-o natură specială a limbajului poetic, care l-ar diferenția de cel al prozei, o are şi Mikel Dufrenne. Cu toate aceste, autorul nu susține existența unui limbaj al poeziei opus celui comnu, ci doar încercarea poeziei de a „restaura limbajul, aducându-l la obârşie":

> Desigur poezia nu este filosofie: ea nu meditează asupra limbajului, ea îl produce; dar nu-l inventează: ea transfigurează numai limbajul comun. (Dufrenne, 1971: 62)

Oare nu ne confruntăm şi aici cu aceeaşi viziune restrictivă asupra discursului poetic, adică limbajul poetic ca abatere, atâta timp cât el este privit ca o încercare de transfigurare a limbajului comun? Ce ar presupune pentru Dufrenne această tranfigurare?

Aşa cum am spus şi cu câteva rânduri mai sus, poezia nu vrea să schimbe limbajul în altceva, ci să-i redescopere puterea expresivă, iar acest lucru înseamnă, după Dufrenne, a trata „limbajul ca natură".

> Dacă poetul tratează limbajul ca lucru natural, o face presupunând poate o Natură vorbitoare şi în orice caz respectând funcţia semantică a limbajului, ridicându-i la maximum potenţialul expresiv. (ibid.: 67)

În cazul poeziei contează, prin urmare, numai latura expresivă a limbajului, care nu mai serveşte să spună ceva cu privire la obiect, ci să exprime chiar obiectul. Cât priveşte limbajul ca proză, acesta îndeplineşte mai degrabă funcţia de unealtă, ca şi limbajul comun, convenţional. Dufrenne nu neagă nicăieri latura expresivă a limbajului prozei, totuşi el îi atribuie acestuia o funcţie diferită de a celui poetic, explicând diferenţa printr-o mai mare capacitate a prozei de a surprinde latura logică a limbajului şi funcţia lui reprezentativă, lăsând în urmă redescoperirea naturii originale a materialului cu care lucrează (este şi ceea ce el înţelege prin expresivitatea limbajului – poetul nu acceptă caracterul arbitar al acestuia). Astfel, teoria lui se apropie de cea a lui Bahtin, ce altceva ar presupune funcţia reprezentativă a limbajului, dacă nu chiar o mai mare deschidere a lui către latura socială. Însă mai important aici ar fi să vedem ce înţelege Dufrenne prin acea „Natură vorbitoare", pe care poezia încearcă s-o exprime.

> A fi inspirat înseamnă a fi sensibil la aceste imagini; a fi în comunicare cu fondul într-o protoisorie în care unitatea nu este încă ruptă; a elibera aceste imagini fixându-le în cuvintele pe care le cheamă; a deschide astfel o lume în care cititorul la rândul său să poate pătrunde. (ibid.: 189)

Cu alte cuvinte, inspiraţia şi descoperirea „Naturii vorbitoare" ar fi o coborâre într-un inconştient colectiv, pe care poetul trebuie să-l reveleze prin poezia sa cititorilor şi să comunice prin intermediul acestui limbaj. Din nou teoria pare a se apropia, cu diferenţele de rigoare, bineînţeles, de cea a lui

Bahtin, după care poezia se orientează către acele „tendințe de veacuri ale vieții sociale". Cu toate acestea, Dufrenne pare să plaseze Natura în afara dimensiunii culturale şi sociale a omului; ea fiind cea care generează cultura şi socitatea prin latura ei creativă; ea lucrează în om şi creează prin el.

> Natura este mai întâi inepuizabila realitate. [...] Ființa ființării. [...] Dar atenție, să nu distingem ființa de ființare. Dacă natura are un sens, ea este însăşi ființarea în chiar realitatea ei, ființarea ca ființă. (ibid.: 210)

> Natura se vrea în om. [...] Puterea ei, [...], este putere de expresie; a se afirama, înseamnă a se manifesta, a accede la conştiință. [...] În om Natura devine conştientă: lucrurile devin imagini, în înțelesul pe care îl dă Bergson în Materie şi memorie, şi aceste imagini ne vorbesc. Pentru că omul vorbeşte? Desigur, dar Natura poartă în ea acest om vorbitor, în măsura în care vocația ființei este de a apărea, în care puterea este în ultimă analiză putere de dezvăluire. (ibid.: 219)

Astfel, poetul ar fi cel înzestrat cu capacitate de a revela conştiinței, care s-a uitat pe sine, cine este, îndeplinind în acest chip scopul pentru care a fost creat – Natura devenită conştientă de propria prezență. Problema filosofică, deschisă de Dufrenne (ştergerea opoziției dintre verosimilul în sens natural şi verosimilul în sens cultural), cu toate implicațiile ei nu ne interesază în această lucrare, ceea ce rămâne important pentru demonstrația noastră este că ajungem la aceleaşi întrebări ca mai sus: îi este oprit prozatorului accesul la aceste „origini", nu are el dreptul să nege caracterul arbitrar al limbajului, nu se poate ocupa de latura muzicală a acestuia, nu poate să lucreze în limbă, decât înregistrând şi nu creând? Cum am explica în acest caz proza profund liricizată? Mai sunt păstrate în situația ei,

aceste distincții? Iată un fragmet din cartea lui Toma Pavel, „Gândirea romanului", care ne-ar da un posibil răspuns:

> ...romanul şi-a asigurat în secolul al XIX-lea, grație triumfului realismului social şi psihologic, o opoziție recunoscută ca inexpugnabilă. E adevărat că alte forme literare (mai ales poezia) şi alte arte (muzica) au putut revendica, în numele rafinamentului şi al profunzimii, o superioritate intrinsecă asupra romanului, gen care în acea epocă părea în mod fatal atins de prozaism. În prima jumătate a secolului XX, pe un teren pregătit cu mult timp înainte de romantici ori de simbolişti şi consolidat de înflorirea moder-nismului, romanul şi-a găsit totuşi forța de a răspunde acestei provocări şi de a adopta rafinamentul şi bogăția emoțiilor evocate de poezie şi de muzică. Datorită efectelor de stil şi explorării unor întinse domenii până atunci inaccesibile, romanul şi-a lărgit sfera de acțiune, asigurându-şi o poziție de invidiat în avangarda progresului artistic. (Pavel, 2008: 13)

Dincolo de problema caracterului pur convențional al genurilor, erorile celor două teorii prezentate mai sus constau în identificare totală a discursului poetic cu cel versificat, asta pe de-o parte, iar pe de alta în încercare de a subordona proza unei necesități logice, şi nu estetice, interzicându-i accesul la o „sintaxă muzicală", precum şi poeziei accesul la o sintaxă gramaticală. Cu toate acestea, terminologia lui Bahtin, discurs poetic-discurs romanesc mi se pare potrivită pentru o discuție comparativă, cu subilnierea faptului că nu identific discursul romanesc cu proza, aşa cum o face el (există o poezie scrisă în proză, la fel de bine cum există şi romane în versuri). În cele din urmă, ceea ce rămâne distinct sunt doar diferitele tipuri de discurs, ce pot să apară oganizate fie în versuri, fie în proză. Dar asupra acestei probleme ne vom opri în capitolul următor.

2. Discursul versificat

În lucrarea sa „Categorie italiane: Studi di poetica", Giorgio Agamben încercând să arate importanța „sfârşitului poemului", pentru analiza textelor de poezie, pleacă de la ideea că singurul criteriu de a distinge poezia de proză este prezența sau absența ingabamentului, poezia născându-se prin tensiunea dintre pauza prozodică şi cea semantică. Iată cum defineşte el cele două tipuri de discurs: poezia este acel tip de discurs în care această tensiune este posibilă, iar proza – discursul în care tensiunea nu are loc. Dar oare aceast tensiune nu poate să apară şi într-un tip de discurs precum cel romanesc?

1. Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing.
2. Imperthnthn thnthnthn.
3. Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
4. Horrid! And gold flushed more.
5. A husky fifenote blew.
6. Blew. Blue bloom is on the.
7. Goldpinnacled hair.
8. A jumping rose on satiny breast of satin, rose of Castile.
9. Trilling, trilling: Idolores.
10. Peep! Who's in the... peepofgold?
11. Tink cried to bronze in pity.
12. And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.
13. Decoy. Soft word. But look: the bright stars fade. Notes chirruping answer.
14. O rose! Castile. The moon is breaking.
15. Jigle jigle jaunted jigling.
16. Coin rang. Clock clacked.

17. Avowal. *Sonnez*. I could. Reboun of garter. Not leave thee. Smack. *La cloche*! Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye! Jingle. Bloo.

18. Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The tympanum.

19. A sail! A veil awave upon the waves.

20. Lost. Throstle fluted. All is lost now. (Joyce, *Ulysses*)

Am redat aici acest fragment din romanul *Ulysses*, fiind şi fragmentul asupra căruia se opreşte James Longenbach în *The Art of the Poetic Line*. Este episodul prin care Joyce îşi deschide unul dintre capitole, „Sirens". După această secvență de 39 de versuri, Joyce se opreşte şi continuă cu un discurs ce pare a fi proză. Longenbach ne spune că fragmentul încearcă să ne arate puterea de seducție a cuvintelor care devin aici sunete muzicale. Important nu este să ni se transmită o informație, ci să ne bucurăm de plăcerea acestor sonorități. Pe de altă parte, la o analiză mai atentă, susține Longenbach, aceste versuri nu sunt altceva decât o condensare a ceea ce proza care urmează vrea să ne spună:

> For instance, the first line of the episode ("Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing") is culled from the first sentence of the subsequent prose narrative, which describes two barmaids, one brunette, one blonde, listening to the viceregal cavalcade roll past the Ormond Hotel. ...even the pure sound of the second line ("Imperthnthn thnthnthn") is revealed to be one character's mockery of another character's pronunciation of the phrase "impertinent insolence". In every case, what appears initially to be a fragment of sound is shown subsequently to be derived from complete and logical sentence. (Longenbach, 2008: 86)

Astfel, pentru Joyce, versul reprezintă o modalitate de a preface „limbajul familiar" într-un „limbaj străin", cu alte cuvinte de a transforma sintaxa gramaticală, cu care suntem obişnuiți, într-una muzicală. Însă, fascinația pe care o au asupra noastră aceste sunete nu trebuie să ne facă să uităm contextul narativ. Trebuie să ne amintim mereu sensul cuvintelor, tensiunea se naşte din această putere a lor de a avea un sens ce amenință permanent să se piardă într-un sunet diferit.

Acest tip de tensiune poate fi observat şi în cazul discursului poetic, atât în cel versificat, cât şi în proză. Să ne uităm cu atenție la următoarele strofe:

1. Oamenii se leagă de câte un lemn,
   Care le e mai drag, un stejar, un frasin,
   Îi tot dau târcoale, râd când înfrunzeşte,
   Vara se tolănesc la umbră cu şalele pe pământ şi cu fața
   Spre cer. (Sorescu, *Necazul*)

2. Bunicul s-a îngrijit din timp de prânzul ce trebuia servit la acest parastas. A lipit pe sticlele cu vin, drept etichete, pozele de la nuntă cu el şi bunica. A scos miezul din pâini şi a picurat cu grijă înăuntru ceară de lumânare până le-a umplut la loc. Şi la sfârşit, la cafea, vor fi aduse ceşti mici în care o să pâlpâiecâte o lumină de candelă. Mama a avut ideea să însămânțăm din vreme pe mormântul bunicii ceapă verde, ardei gras şi ridichi. Să servim lumea cu salate făcute din ele. Că-i mai bine în asemenea momente să mănânci din dragoste nu de foame. (Popescu, *La parastasul bunicii*)

În primul exemplu, întreaga strofă este alcătuită dintr-o singură frază segmentată, rezultând versuri de lungimi diferite. Dacă am renunța la această împărțire a frazei, şi am citi strofa fără să mai ținem seama de ea, atunci am avea de-a face cu un fragment de proză obişnuit, care respectă întru totul sintaxa

gramaticală. Cu toate acestea, felul cum este organizat textul ne obliga să-l citim într-un anumit fel, impunând o anumită ritmicitate, din care rezultă o muzicalitate pe care am ignora-o dacă fragmentul ar fi fost scris în proză. Deşi pare că ar îndeplini toate aşteptările unei sintaxe gramaticale, strofa impune o mişcare discontinuă, creând o tensiune interioară – versurile stau permanent pe punctul de a-şi recâştiga continuitatea, de a se destrăma şi a deveni proză.

Altfel se petrec lucrurile în cazul lui Cristian Popescu. Aici nu există nicio segmentare a propoziţiilor şi frazelor, totul pare a fi un fragment de proză obişnuită. Cu toate acestea textul are o muzicalitate aparte, dată de un ritm interior al frazelor. Strofa se deschide printr-o afirmaţie neobişnuită, a cărei stranietate este creată de trei elemente – pe de o parte absenţa pronumelui „meu" după bunicul, pe de alta substantivul „prânz" accentuat hotărât şi prezenţa lui „acest" înaintea cuvântului „parastas", ca şi cum personajele şi întâmplarea ar trebui să ne fie cunoscute. Următoarele trei fraze nu fac altceva decât să o explice pe prima. Apoi, strofa continuă cu o secvenţă de alte trei fraze care aduc o variaţie a subiectului – apare un nou personaj şi ni se arată felul cum se raportează el la aceeaşi temă. De asemenea, alternanţa şi schimbările temporale bruşte cresc caracterul nefamiliar al comunicării ceea ce creează impresia de muzicalitate, dând întâietate sonorităţilor înaintea coerenţei semantice şi jucându-se cu sintaxa gramaticală numai pentru a ne demonstra cât este de fragilă. Dacă versurile lui Marin Sorescu păreau că stau gata-gata să se dizolve într-o sintaxă logică, cele ale lui Cristian Popescu parcă aşteaptă din clipă în clipă să se transforme într-una muzicală. În ambele situaţii apare acea tensiune interioară care ne seduce până la urmă şi ne facem să acceptăm cele două texte ca discursuri poetice.

Prin urmare, tensiunea, de care ne vorbea Agamben, dintre unitatea prozodică şi cea semantică poată să apară atât în

discursul poetic cât şi în cel romanesc, prin confruntarea dintre o sintaxă logică şi una muzicală. Nu există nicidecum un limbaj specific poeziei, diferit de al celorlalte tipuri de discurs; cu atât mai mult, nu există un discurs versificat care să fie caracteristic doar discursului poetic.

3. Recapitulări

Acest capitol nu urmăreşte decât să reia o serie de concluzii formulate anterior, punctând ceea ce ni se pare esențial în lucrarea de față.

A. Încă de la începutul acestui studiu am făcut diferența între o poezie epică (cu anumite particularități de organizare a discursului) şi o poezie lirică în cadrul căreia putem identifica diferite grade de narativizare ale emoției lirice. Lucrarea s-a ocupat în continuare numai de analiza acestei ultime categorii.

B. Plecând de la teoria lui Jakobson care susține existența a două posibile abateri ale limbajului de la normele comunicării obişnuite, având ca efect afectarea acesteia, am stabilit că:

a. într-un text literar accentul poate să cadă:

1. fie pe informația transmisă, când discursul este organizat respectând normele de organizare a discursului obişnuit.

2. fie pe abatere, când se produce deplasarea axei spre unul dintre cei doi poli ai limbajului (metaforic sau metonimic)

Astfel, am putut identifica o poezie a comunicării propriu-zise, corespunzătoare primei situații şi o poezie metaforică şi metonimică, atunci când discursul are la bază alte criterii de structurare – aceste criterii de structurare aduc în discuție nu numai probleme de sintaxă, dar şi probleme de semantică, esențiale pentru realizarea diferențierii. De aici rezultă necesitatea analizei a două tipuri de raporturi: raportul

poem-structură internă, sau mod de organizare a discursului, şi raportul poem-referință.

b. pentru toate cele trei tipuri – poezia comunicării propriu-zise, poezia metaforică şi poezia metonimică – legătura cu realizarea este esențială în analiza şi interpretarea poemului.

c. legătura cu realitatea nu este importantă numai din punct de vedere al receptorului, ci şi al autorului care îşi structurează discursul în funcție de această relație.

C. Am trecut apoi la analiza detaliată a celor două concepte: metaforic şi metonimic, şi consecințele existenței lor în analiza poeziei. Am stabilit că:

1. Există două trăsături esențiale ale poeziei moderniste – „doctrina imaginativă" şi literalitatea (vezi Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*).

2. Distincția denotativ-conotativ nu se dovedeşte a fi utilă pentru poezia ce ridică pretenția literalității şi acordă importanță imaginației; pentru analiza ei este importantă noțiunea de denotație literală, opusă celei metaforice.

3. Poemul nu este o structură închisă în sine, ci îşi are referința într-o lume posibilă, alta decât cea actuală.

4. Între poezia metaforică şi metonimică există o diferență de grad în ceea ce priveşte generarea liricului la suprafața textului.

5. Orice structură fie ea metaforică sau metonimică este transformată într-o metaforă prin interpretare şi prin adaptarea ei la lumea actuală.

D. Am continuat cu descrierea celor două moduri în care poate fi privit un poem (raportul pe care-l stabileşte cu realitatea şi modul de organizare internă a structurilor poetice sau coerența poetică) şi diferențele dintre poezia noncomunicării (metaforică şi metonimică) şi cea a comunicării propriu-zise:

1. poemul nu face altceva decât să trimită la o lume, să-i anunțe existența surprinzând un singur fragment. Rolul lui este de a actualiza o lume posibilă, dar această lume există în starea ei potențială sau actuală independent de poemul în sine.

2. raportul pe care îl stabileşte un poem cu realitatea este cel al lumii posibile cu lumea actuală – de apropiere sau de depărtare în funcție de cât de accentuată este deformarea realului.

3. din punct de vedere al organizării interne a structurii poetice putem vorbi de poezie metaforică şi metonimică. Sensul se organizează în forme – fie metaforice, fie metonimice. O anumită coerență semantică internă care nu va dezvolta structuri paralele construieşte o poezie metonimică – continuitatea semantică; pe când o întrerupere bruscă a acestei coerețe cu apariția structurilor paralele şi necesitatea stabilirii unor raporturi de similitudine pentru refacerea coerenței şi înțelegerea poemului construieşte o poezie metaforică.

4. interpretarea poemului este următoarea etapă după stabilirea acestui mod de organizare internă, având rolul de a adapta lumea posibilă la realitatea lumii actuale, interpretare prin care poemul devine o metaforă indiferent de structura sa metaforică sau metonimică.

5. dacă poezia noncomunicării va duce la actualizarea unei lumi potențiale şi presupune „creația în cuvinte", poezia comunicării va urmări transmiterea unei idei prin concretizarea noțiunilor abstracte.

6. dacă în cazul poeziei metaforice şi metonimice cuvintele vor fi înțelese cu sensul lor literal, în cea a comunicării esențială este prezența tropilor al căror rol va fi tocmai de a face accesibilă ideea şi nu de a ambiguiza conținutul.

E. Penultima parte a lucrării a urmărit extinderea teoriei anterioare la analiza unor concepte precum cele de canon, sistem al literaturii şi receptare.

1. Accentul s-a pus în special asupra explicitării termenului de noncomunicare şi a interacțiunii dintre o structură şi un receptor a cărei funcție principală va fi cea a descoperirii unui mesaj într-o poezie a noncomunicării.

2. Rezultatul acestui tip de receptare va fi „poemul metaforă", pe care am încercat să-l caracterizăm, în finalul lucrării, ceea ce ne-a dus la concluzia aproprierii dintre poezie (literatură în general) şi starea T, o dialectică a dialecticilor, care nu presupune sinteza, ci suprapunerea parțială a elementelor contradictorii, reale şi ficționale. La nivelul ei există un puternic echilibru între stările de semiactualizare şi semipotențializare a contradictoriilor. Ea devine astfel o stare intermediară ce va putea crea lumi sub intervenția dezechilibrantă a unui receptor, care îi va reda o coerență iluzorie. Opera-metaforă va fi transformată de receptor într-o lume, cu un grad diferit de deviație, mai mare sau mai mic, față de lumea actuală.

F. În final, am încercat să demonstrez că o distincție dintre discursul poetic şi cel în proză nu poate fi susținută, la fel de bine cum nu se susține nici asocierea discursului poetic cu cel versificat sau a celui romanesc cu proza. Tensiunea dintre unitatea prozodică şi cea semantică poată să apară atât în discursul poetic cât şi în cel romanesc, prin confruntarea dintre o sintaxă logică şi una muzicală. Nu există nicidecum un limbaj specific poeziei, diferit de al celorlalte tipuri de discurs.

Bibliografie

I. Lucrări teoretice şi critice

Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, trad. Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu, Piteşti: Paralela 45, 2006.

Agamben, Giorgio, *Categorie italiane: Studi di poetica*, Saggi. Venice:Marsilio, 1996.

Baconsky, A. E., *Schiță de fenomenologie poetică*, în *Scrieri II – proze*, ediție îngrijită de Pavel Țugui, studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti: Cartea Românească, 1990, p. 294-339.

Bahtin, M.M., *Discursul poetic şi discursul romanesc*, în *Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă*, Iaşi: Editura Universității „Al. I. Cuza", 1994, pp.146-167.

Bousono, Carlos, *Teoria expresiei poetice*, trad. Ileana Georgescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti: Editura Universității, 1975.

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Piteşti: Paralela 45, 2005.

Corti, Maria, *Principiile comunicării literare*, trad. Ştefania Mincu, prefață de Marin Mincu, Bucureşti: Editura Univers, 1981.

Crăciun, Gheorghe, *În căutarea referinței*, Piteşti: Editura Paralela 45, 1998.

Idem, *Aisbergul poeziei moderne*, Piteşti: Editura Paralela 45, 2002.

Dicționar de ştiințe ale limbii, Bucureşti: Editura Nemira, 2001.

Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Bucureşti: Editura Univers, 1971.

Eco, Umberto, *Pădurile posibile*, (1997), trad. Ştefania Mincu, în *Teoria Literaturii (orientări în teoria şi critica literară contemporană)*, Bucureşti: Editura Universității, 2005, p. 228-241.

Frege, Gottlob, *Scrieri logico-filosofice*, Bucureşti, 1947.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, trad. Dieter Fuhrmann, Bucureşti: Editura pentru Litratură Universală, 1969.

Hintikka, Jaakko, *Impossible Possible Worlds Vindicated*, în *Game – Theoretical Semantics. Essays on Semantics* by Hintikka, Carlson, Beacock and Saarinen, Edited by Esa Saarinen, Academy of Finland D. Reidel Publishing Company, p. 367-379.

Ingarden, Roman, *Caracterul schematic al operei literare*, (1978), trad. Olga Zaicik, în *Teoria Literaturii (orientări în teoria şi critica literară contemporană)*, Bucureşti: Editura Universității, 2005, p. 53-70.

Iser, Wolfgang, *Actul lecturii*, trad. Romanița Constantinescu, Piteşti: Paralela 45, 2006.

Jakobson, Roman, *Selected Writing II (Word and Language)*, Mouton, The Hague-Paris, 1971.

Lodge, David, *The Metonymic Text as Metaphor*, în *The Modes of Modern Writing*, Edward Arnold, 1979, p 109-111.

Longenbach, James, *The Art of the Poetic Line*, Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 2008.

Lupaşcu, Ştefan, *Logica dinamică a contradictoriului*, selecție şi trad. Vasile Sporici, cuvânt înainte de Constantin Noica, Bucureşti: Editura Politică, 1982.

Idem, *Universul Psihic*, trad. Vasile Sporici, Iaşi: Institutul European, 2000.

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Braşov: Editura „Aula", 2002.

Marcus, Solomon, *Paradigme universale*, Piteşti: Paralela 45, 2005.

Papu, Edgar, *Evoluția şi formele genului liric*, Bucureşti: Editura Tineretului, 1968.

Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, Bucureşti: Minerva, 1989.

Idem, *Gândirea romanului*, Bucureşti: Humanitas, 2008.

Peter, L. Berger, şi Luckmann, Thomas, *Construirea socială a realității*, trad. Şi note de Alex. Butucelea, Bucureşti: Editura Art, 2008.

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, trad. şi cuvânt înainte de Irina Mavrodin, Bucureşti: Editura Universității, 1984.

Riffaterre, Michael, *La Production du texte*, Paris: Editions du Seuil, 1978.

Idem, *Essais de stylistique structurale*, presentation et traduction de Daniel Delas, Flamarion, Editeur 26, Racine, Paris, 1971.

Verdeş, Ovidiu, *Metafora – un concept deschis*, Bucureşti: Editura Universității, 2004.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti: Editura Albatros, 1977.

II. Texte literare, antologii

Augustin Doinaş, Ştefan, *Poezii*, Bucureşti: Editura Vitruviu, 1996.

Bacovia, G., *Opere*, antologie, prefață, note şi bibliografie de Mihail – Petroveanu, Bucureşti: Editura Minerva, 1978.

Bobe, T. O., *Centrifuga,* Iaşi: Editura Polirom, 2005.

Costin, Miron, *Viiața lumii* (cu 13 reproduceri după manuscris); ed., text stabilit, studiu introductiv, note şi variante, bibliogr., glosar şi indice de nume de Sande Vîrjoghe; pref. de Dan Horia Mazil, Galați: Editura Porto-Franco, 1991.

Dosoftei, *Opere*, studiu introductiv de Al. Andriescu, Bucureşti: Editura Minerva, 1978.

Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol II, ediție critică de D. Murărașu, Bucureşti: Editura Minerva, 1982.

Goga, Octavian, *Poezii*, Bucureşti: Editura Albatros, 1980.

Ivănescu, Mircea, *versuri poeme poesii: altele aceleaşi vechi nouă*, Iaşi: Editura Polirom, 2003.

Labiş, Nicolae, *Moartea căprioarei*, Bucureşti: Editura Ion Creangă, 1983.

Mălăncioiu, Ileana, *Linia vieții*, Iaşi: Editura Polirom, 1999.

Muşina, Alexandru, *Antologia poeziei generației '80*, Braşov: Editura Aula, 2002.

Sorescu, Marin, *La lilieci*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1973.

Stănescu, Nichita, *Starea poeziei*, Bucureşti: Editura Minerva, 1975.

CUPRINS

Serbările metonimiei şi ale indeterminării
prefață de **Felix Nicolau** / 5

Introducere / 9

Partea I
STABILIREA UNEI TIPOLOGII / 11
1. Despre poezie / 11
1.1. Liric, epic, narativ – diferențe, apropieri / 11
1.2. Creația poetică într-o abordare modernă / 13
2. Dualitatea limbajului / 15
2.1. Jakobson şi cele „două aspecte ale limbajului" / 15
2.2. O încercare de tipologie a poeziei / 21
2.2.1. *Discursul poetic – structură şi organizare* / 21
2.2.2. *Despre schematismul operei literare* / 23
2.2.3. *Abaterea şi cele trei tipuri de poezie* / 24
2.2.4. Problema referinței în analiza poemului / 38
2.3. Scurtă recapitulare a noțiunilor anterioare / 46

Partea a II-a
TREI TIPURI DE POEZIE.
ÎNCERCARE DE CARACTERIZARE / 47
1. Lumea în limbaj / 47
1.1. Lumile posibile din spatele poemului / 47
1.2. Poezia între liric şi narativ / 60
1.3. Poezie şi receptare / 65
1.4. Scurtă recapitulare a noțiunilor anterioare / 66
1.5. Un tip particular de poezie / 67

2. Poezie şi comunicare / 68
2.1. Despre conceptul de comunicare / 68
2.2. Trăsături ale poeziei comunicării propriu-zise / 71
2.3. O încercare de delimitare cronologică / 73
2.4. Sens literal, sens figurat / 78
2.5. Câteva aplicații practice / 80
2.6. Scurtă recapitulare a noțiunilor anterioare / 85

Partea a III-a
POEMUL CA METAFORĂ/ 86
1. Structură şi receptare / 86
1.1. Poemul „noncomunicării" şi canonul / 86
1.2. Poemul „noncomunicării" şi sistemul literaturii / 88
1.3. Structură, receptare şi relația dintre ele / 92
2. Poemul ca metaforă. Poemul între actualizarea realității şi potențializarea de lumi posibile / 94

Partea a IV-a
DOUĂ TIPURI DE DISCURS / 100
1. Discursul poetic / 100
2. Discursul versificat / 107
3. Recapitulări / 111

Bibliografie / 115

Tipar **Blue Sim & Co** Iaşi
B-dul Carol I, nr. 3-5
simonaslf@yahoo.com
0332 111021, 0721 571705